Vierteljahrss... für Musikwissen...

Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Dritter Jahrgang

Preis 12 Mark.



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1887.

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

II. Kritiken und Referate.

III. Notizen.

IV. Musikalische Bibliographie.

V. Namen- und Sachregister.

Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester.

Von

Friedrich Chrysander.

Eine Gruppe Händel'scher Kompositionen für großes Orchester ist noch niemals ans Licht gezogen. Solches kann man behaupten, obwohl diese Musik schon früher zum Theil gedruckt und auch flüchtig beschrieben wurde; denn beides geschah auf eine Weise, daß Nichtdruck und Stillschweigen besser gewesen wäre.

Die betreffenden Werke habe ich soeben im 47. Bande der Händelausgabe veröffentlicht [1], und weil dieselben in dem Kapitel über Händel's Instrumentalmusik im dritten Bande der Biographie (III. 145—221) noch nicht besprochen sind, so wähle ich wohl den richtigen Zeitpunkt, wenn ich die dort gelassene Lücke jetzt ausfülle. Zugleich möge dies meinen Freunden als Mittheilung dienen, daß ich ein langes Schweigen nun endlich breche und meine frühere, durch viele Hindernisse aufgehaltene Thätigkeit zur Beschreibung des Lebens und der Kunst Händel's hiermit wieder beginne.

Obwohl die vorzuführenden Kompositionen über einen Zeitraum von 35 Jahren und damit über den größten und besten Theil seiner künstlerischen Thätigkeit sich erstrecken, gehören sie doch hauptsächlich in die letztere Zeit oder in die Jahre 1740—1750, welche man in Folge der beispiellosen oratorischen Produktion das Oratorien-Jahrzehnt nennen kann. Sie treten dadurch in Gegensatz zu den Instrumentalwerken der mittleren Zeitperiode, den Orgelwerken mit Orchesterbegleitung, den Concerti Grossi, die Händel theils (wie die sogenannten Oboenkonzerte) für Bläser und Streicher, theils (wie die

---

[1] Georg Friedrich Händel's Werke. Für die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Leipzig, Wilh. Engelmann. 1886. (231 Seiten. gr. Folio. Preis 16 Mark.)

(12 großen Konzerte) nur für vollbesetzten Chor von Saiteninstrumenten schrieb. Waren letztere es hauptsächlich, welche sich schnell verbreiteten und durch die Praxis lebendig erhalten wurden, so dürfen wir daraus entnehmen, daß sie der Musikübung jener Zeit vollkommener entsprachen, als die Stücke, welche dem Gedächtniß der Zeitgenossen bald wieder entschwanden und heute als etwas völlig Neues hervortreten. In der That sehen letztere zum Theil aus wie ein Experiment mit Kombinationen, die von der alltäglichen Praxis erheblich abwichen. Fügen wir hinzu, daß diejenigen Stücke, welche Händel für öffentliche, in freier Luft stattfindende Feierlichkeiten schrieb — die Wasser- und die Feuerwerksmusik —, ebenfalls zu dieser Gruppe gerechnet werden müssen, so ist damit vorläufig genügend angegeben, was zu derselben gehört: nämlich alle diejenige Orchestermusik, welche namentlich durch Benutzung von Metallbläsern über das Mittelmaß der damaligen Besetzung und Anlage der Partitur hinausgeht. Das allgemeinere Interesse, welches sich an die Betrachtung dieser Stücke knüpft, besteht nun darin, daß wir zu erfahren wünschen, welche Wege Händel einschlug, wenn er auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik das Zeit-übliche nach irgend einer Seite hin überschreiten wollte.

Bei der Besprechung der Kompositionen, die hier in Frage kommen, halten wir uns an die Reihenfolge, welche sie in dem genannten Bande einnehmen, da dieser bereits zu einem solchen Zwecke geordnet ist.

1.

Den Anfang macht ein verhältnißmäßig kleines

Konzert in F dur.

Dasselbe unterscheidet sich von den Orchestersätzen, die ich 1865 als Band 21 der Händelausgabe publicirte, durch die Betheiligung der Hörner, welche bei keinem Stücke jenes Bandes vorhanden sind: es hätte schon deshalb nicht in denselben aufgenommen werden können, wenn es auch damals bekannt gewesen wäre, was nicht der Fall war. Es hat hier erst seinen allein richtigen Platz gefunden, einmal weil es zur Abtheilung derjenigen Werke gehört, die Metall-Blasinstrumente verwenden, und sodann wegen seiner Verwandtschaft mit der folgenden »Wassermusik.«

Das Konzert war verschollen bis zum Jahre 1877, wo es unerwartet hervortrat und für die Öffentlichkeit gewonnen wurde unter ziemlich merkwürdigen Umständen, die ich erzählen muß.

Als ich Ende März 1877 in London anlangte, empfing mich mein theurer Freund Russell Martineau (einer der Beamten des Bri-

tischen Museums) mit den Worten: »Es ist gut daß Sie kommen. Jemand vom Lande hat dem Museum mehrere Autographen von Händel angeboten, aber er fordert dafür einen extravaganten Preis, zweihundert Pfund Sterling. Wir werden sie nicht kaufen, die Kuratoren [1] haben es letzten Sonnabend abgelehnt. Es ist in der letzten Zeit so viel für Musik ausgegeben, unlängst erst £ 150 für ein großes Konvolut Skizzen von Beethoven. Ich denke aber, es muß Ihnen doch viel daran liegen, die Sachen zu sehen, habe also gesagt, Sie würden in einigen Tagen hier sein, deshalb haben wir veranlaßt, daß die Bände bis dahin im Museum geblieben sind, sonst würde der Besitzer sie schon wieder abgeholt haben. Aber morgen (Sonnabend) wird er bestimmt kommen.« Wir gingen also ohne Verzug ins Museum. Dort wurden mir drei Bände vorgelegt. Der eine enthielt Kopien Händel'scher Werke ohne Belang. Aber was fand ich in den beiden andern? Autographen vokaler und instrumentaler Musik verschiedenster Gattung, welche sich über einen Zeitraum von 42 Jahren erstreckten. Neben einer italienischen Kantate lagen Bruchstücke von Orgel- und Instrumentalkonzerten; eine neue Version des berühmten Anthems »Wie der Hirsch schreit (As pants the hart)« kam hier zu Tage, vereinigt mit dem datirten Autograph des Dettinger Anthems »Der Fürst wird sich freu'n deiner Macht (The King shall rejoice)«, welches ich im dritten Bande der Anthems (Händelausgabe Bd. 36, S. 111—153) ohne eine solche authentische Vorlage zu drucken genöthigt war. Außerdem fanden sich dort noch 26 Seiten Arien und Chöre zu englischem Text, die zwar in Bogen zusammenhingen, aber in der Folge der Seitenzahl überall Lücken zeigten, und diese waren es, welche mein Interesse am allermeisten in Anspruch nahmen, denn sie enthielten genau diejenigen Blätter, die in dem Exemplar der Königin im Buckingham-Palast fehlen, stellten mit diesem zusammen aber ein vollständiges Exemplar des englischen Singspiels »*Alceste*« her. Solche unvermuthete Entdeckungen waren also wohl geeignet, mich aufzuregen. Als ich die Bände etwa 10 Minuten angesehen hatte, fragte mich der betreffende Beamte der handschriftlichen Abtheilung: »Nun, was meinen Sie dazu?« — »»Diese beiden Bände enthalten Autographen, zum Theil von unbekannten Werken. Das Museum wird sie also für den Preis nicht kaufen?«« — »Nein, wir halten die Forderung für zu hoch, die Trustees haben es deshalb letzten Sonnabend abgelehnt.« — »»Ich

---

[1] *Trustees*. Diese versammeln sich alle 14 Tage am Sonnabend und beschließen u. a. über Ankäufe, welche £ 100 übersteigen. Nur bis zu dieser Summe kann der Oberbibliothekar selbständig vorgehen.

möchte nur gern bestimmt wissen, daß das Britische Museum definitiv abgelehnt hat, die drei Bände für £ 200 anzukaufen.«« — »Und warum?« — »Weil ich dann sofort nach Hamburg schreiben werde, mir die nöthige Summe hier anzuweisen, damit ich die Bände kaufen kann.«« — »Sie wollten für diese wirklich £ 200 geben?« — »»Unbedingt. Ich würde sogar noch höher gehen, wenn es sein müßte. Dreihundert Pfund Sterling wäre ein hoher Preis, aber nicht ein zu hoher; zweihundert Pfund ist mäßig.«« — Dem dann herbeigerufenen Hrn. Bond, Direktor der handschriftlichen Abtheilung, wiederholte ich dasselbe und hob noch besonders hervor, daß die Sammlung Händel's Handschrift zeige von seiner früheren italienischen bis hin zu seiner späteren englischen Zeit und daß nicht die geringste Aussicht vorhanden sei, an Händel'schen Autographen jemals wieder etwas von gleicher Bedeutung erwerben zu können.

Der Besitzer wurde darauf ersucht, die Bände noch etwas länger im Museum zu lassen, um sie den Kuratoren bei der nächsten Sitzung abermals vorlegen zu können. Völlig überzeugt, daß die drei Händelbände niemals wieder das Museum verlassen würden, reiste ich zu Hause noch bevor jene Sitzung stattfand. Kaum in Bergedorf angelangt, erhielt ich einen Brief von Hrn. Bond, in welchem derselbe mich ersuchte, das ihm mündlich Mitgetheilte schriftlich zu wiederholen, da die Vorzeigung eines solchen Schreibens ihm die Verhandlungen mit dem Kuratorium erleichtern würde. Kurze Zeit hernach theilte Hr. Bond, der jetzige Oberbibliothekar, mir den Ankauf jener Bände durch das Museum mit, dankte mir für meine Beihülfe und drückte die Hoffnung aus, daß ich der Erste sein werde, der diese neu erschlossenen Schätze benutze.

Kann man liebenswürdiger, vertrauensvoller und kordialer verfahren, als hier von den Beamten des Britischen Museums geschah? Ich erzähle diesen Vorgang nicht deshalb so ausführlich, um das, was mir dabei zu thun vergönnt war, herauszustreichen, denn ich habe nur meine Pflicht gethan und auch von Seiten des Museums keinen Dank verdient. Ohne Zweifel würde ich die Bände selber erworben haben, wenn kein anderer Weg geblieben wäre, sie vor abermaliger Vergessenheit zu retten. Aber der obige Bericht zeigt deutlich genug, daß mein ganzes Bestreben vom ersten Augenblick an nur darauf gerichtet war, das Museum zum Ankauf derselben zu bewegen. Für die vielen wissenschaftlichen Wohlthaten, für die allseitige Förderung meiner Studien, welche ich von diesem herrlichen Institut damals bereits 25 Jahre lang erfahren hatte, konnte ich niemals meinen Dank abtragen, wenn ich eine derartige günstige Gelegenheit nicht dazu benutzte.

Was den Ursprung jener Bände anlangt, so wird es damit

eine eigene Bewandtniß gehabt haben. Einer derselben (jetzt Brit. Mus. No. 30,310 obl. folio) hatte den rothen Einband mit dem königlichen Wappen genau wie viele Bände der Händel-Sammlung im Buckingham-Palast. Derselbe muß also zu irgend einer Zeit der Sammlung König Georg's III. entwendet sein, und da liegt es nahe, den Rest ebenfalls aus dieser Quelle herzuleiten. Solches geschah indeß schon im vorigen Jahrhundert, denn der Verkäufer, ein Herr Moseley, konnte nachweisen, daß die Bände bereits 80 Jahre lang im Besitz seiner Familie waren, weil sie die nicht anzuzweifelnde Bemerkung tragen: »*Walter Michael Moseley of Glashampton 1800.*« Wahrscheinlich hat jener Moseley die Manuskripte bereits um 1800 bona fide gekauft. Um die Bände auch von dieser Seite prüfen und möglicherweise altes Eigenthum reklamiren zu können, theilte ich meinem verehrten Freunde Hrn. G. W. Cusins, Kapellmeister der Königin und Bibliothekar ihrer schönen Musiksammlung, den merkwürdigen Umstand sofort mit. Wir überzeugten uns aber bald, daß hierin jetzt nichts mehr zu machen sei. Das alte Zeichen königlichen Besitzes ist übrigens verschwunden, da das Museum inzwischen die Handschriften ganz neu hat binden lassen. Was das Britische Museum in seinen Schaukästen jetzt an Händel'schen Autographen dem Publikum zeigt, ist größtentheils diesen Bänden entnommen.

Einer jener Bände (No. 30,310) enthält nun auch das in Rede stehende zweisätzige Konzert in F dur. Die Hoffnung des Hrn. Bond, daß ich der Erste sein werde, der es benutzt, ist aber nicht in Erfüllung gegangen. Das erzählte angenehme Erlebniß hat vielmehr für mich noch ein kleines Nachspiel bekommen, durch welches die Ausführlichkeit des obigen Berichtes erst ihre eigentliche Rechtfertigung erhalten dürfte.

Eine Biographie von Händel in bescheidenem Umfange und populärer Haltung schien unlängst in England zu »gehen«, namentlich bei dem herannahenden zweihundertjährigen Geburtsjahr des Meisters, und Hr. Rockstro verfaßte dieselbe (London 1883). Obwohl gering an Umfang für die Bewältigung des überreichen Materials (452 Seiten in kl. 8), hat der Autor doch noch Raum für Polemik, wenn sie den Stoff würzen und das eigene Ansehen erhöhen kann. So läßt er sich nun auch die Gelegenheit nicht entgehen, mir daraus einen Vorwurf zu machen, daß ich 1867 das noch nicht gekannt habe, was erst 10 Jahre später ans Licht kam. »Weder Dr. Chrysander noch Mons. Schölcher«, sagt er Seite 335, »scheinen von der Existenz eines äußerst interessanten Bandes etwas gewußt zu haben, welcher einstmals (1800) das Eigenthum des Hrn. W. Mosely [l. Moseley] in Glashampton war, aber nun im Britischen Museum sicher verwahrt ist« (p. 335). Die-

ser »äußerst interessante« Band ist natürlich die bereits angeführte Nummer 30,310. Da haben wir nun die Bescheerung! Ich war also nicht, wie der Oberbibliothekar Bond hoffte, der Erste, der diese Handschriften für die Öffentlichkeit benutzte, sondern Hr. Rockstro war es, und dieser beeilte sich gar sehr, mir den Dank für meine Mitwirkung bei dem Ankauf abzutragen, freilich in einer etwas eigenthümlichen Form. Ich hoffe aber doch, daß bei dem ersichtlichen Bestreben, mir nach Kräften etwas anzuhängen, ihm das Gefühl für die Lächerlichkeit, der er sich hiermit ausgesetzt hat, noch nicht ganz abhanden gekommen ist.

Eine derartige Kritik ist verwerflich. Denn Rockstro hatte nicht einmal nöthig sich zu erkundigen, wann diese Bände vom Museum erworben wurden: der gedruckte Katalog, aus welchem er überhaupt erst die Existenz derselben erfuhr, sagte ihm solches ganz deutlich. Moseley's drei Bände sind verzeichnet in einem »Katalog neuer Erwerbungen von Handschriften für das Britische Museum in den Jahren 1876—1881. Gedruckt auf Anordnung der Kuratoren«[1]. Hieraus wußte er also, daß dasjenige, was Schölcher und ich über die betreffenden Werke gesagt hatten, mindestens bereits zehn bis zwanzig Jahre lang gedruckt vorlag, als die Autographen ins Museum gelangten. Weil ihn Gehässigkeit leitet, verschwieg er dies.

Wie wenig er sachlich hier zur Kritik berechtigt ist, zeigt er am besten durch die Beurtheilung der Musik. Das in Rede stehende Konzert hält er nicht für eine selbständige Komposition, sondern für einen Theil der »Wassermusik«. Er sagt: »Der größte Theil [der Wassermusik] scheint unwiederbringlich verloren zu sein; doch sind autographische Kopien von zweien dieser Stücke, die von der gedruckten Ausgabe bedeutend abweichen, im Brit. Museum erhalten« (p. 99). Selbst dieses hat Hr. Rockstro nur dem erwähnten Museums-Katalog nachgesprochen, wo unser Konzert p. 67 als »ausgewählte Stücke aus der Wassermusik (Selections from the Water Music)« registrirt wird, was eine in jeder Hinsicht ungeeignete Bezeichnung ist.

Dieses Konzert entstand offenbar für sich und vor der Wassermusik, obwohl nur kurze Zeit vorher. Die Handschrift gestattet nicht, es früher als 1713—1715 zu datiren. Der Titel »*Concerto*« ist von mir hinzugesetzt; das Autograph hat überhaupt keine Überschrift. Das Fehlen jeder Bezeichnung von Seiten des Komponisten und die mit der Wassermusik anscheinend gleichzeitige Entstehung der Musik möchte diejenigen, welche das Konzert nun einmal für

[1] Catalog of additions to the manuscripts in the British Museum in the years 1876—1881. Printed by order of the Trustees. London, 1882. gr. 8.

einen Theil der Wassermusik erklärt haben, gewissermaßen berechtigen, sich auf ihre Ansicht zu versteifen. Aber schon der äußere Anblick der Handschrift muß die Überzeugung gewähren, namentlich dem mit Händel's Weise Vertrauten, daß die Komposition als ein selbständiges Stück entstanden ist. Noch mehr thut dies die Untersuchung der Musik.

Dieselbe besteht aus zwei Sätzen von ziemlich gleicher Ausdehnung, aber vollendeter Gegensätzlichkeit des Charakters. Auch die Anlage der Sätze ist gleich; beide haben einen Hauptsatz und Mittelsatz, von denen der erste am Schlusse wiederholt wird, sind also in der Form des da Capo geschrieben. Ob die Stücke in dieser Art zum Vortrag kamen, läßt sich nicht entscheiden, da keine Andeutungen vorhanden sind, daß eine Kopie davon genommen wurde; wenn es geschah, so brachte die Musik sicherlich den harmonischen Eindruck eines geschlossenen Stückes hervor, nicht den eines nach Fortsetzung verlangenden Bruchstückes. Aber Händel schrieb derartige Kompositionen oft ohne einen vorhandenen äußeren Zweck, als Studien in der Mußezeit, angeregt durch die Musik anderer Tonsetzer, oder aus sonstigen Ursachen. Dies war dann seine Schatzkammer, wenn umfänglichere Werke geschaffen werden sollten.

Der erste Satz offenbart die ganze Lebendigkeit Händel's, seinen Reichthum in der diatonischen Modulation und glänzende Entfaltung der Instrumente. Zuerst sind es die Hörner und die eine Oktave höher sich schwingenden Violinen, welche das Wort führen; bei der Wiederholung des Themas dagegen kommen Hörner und Oboen zusammen. Letztere treten durchweg mit großer Wirkung in gehaltenen Noten und synkopirt auf, wie die Violinen in fliegender Lebhaftigkeit und die Hörner in ihren natürlichsten Intonationen. Beim Mittelsatz ist es anders; hier schweigen alle Bläser, das Streichquartett ist allein thätig, und die erste Violine als Oberstimme durchläuft die 13 Takte in lauter Sechzehnteln.

Diesen Satz nun verwerthete Händel in der Wassermusik als zehnte Nummer, aber mit durchgreifenden Veränderungen. Die Musik ist von F dur nach D dur versetzt; zwei Tromben wirken mit, machen den Anfang und führen das Thema allein, worauf die Hörner dasselbe genau ebenso, aber mit veränderter Begleitung, gleichsam als Echo hören lassen. Das macht einen ganz andern Effekt, der für eine Vorführung auf dem Wasser wunderbar genau berechnet war. Das Beispiel ist zu lehrreich, um hier nicht den Anfang davon mitzutheilen. Das Konzert beginnt:


Corno I. II.
Oboe I.
Oboe II.
Bassons.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Bassi.
p

Hiermit vergleiche man nun die ersten acht Takte des Satzes in der Wassermusik:





Das ist mit denselben Gedanken eine ganz andere Komposition. Wer den Fortgang dieser Sätze vergleichen mag, der wird dabei dasselbe noch überzeugender wahrnehmen; die fast unaufhörliche Sechzehntelbewegung der Violinen, welche für das Konzert so charakteristisch und zur Belebung desselben so nothwendig schien, ist in der Wassermusik gänzlich verschwunden. Alles formt sich anders, aber zu einem neuen Ganzen, welches so leicht gebildet und doch in sich ebenso fest gestaltet scheint, wie das Frühere, mit dem es jetzt nur noch als Ganzes eine mehr oder weniger nahe Verwandtschaft hat. Der Mitteltheil ist bei der späteren Benutzung ganz fortgefallen. Wie sollte er auch nicht! Was würde ein Quartett von Saiteninstrumenten, und zwar mit dieser Musik, wohl auf dem Wasser bedeutet haben! Wer dieses Konzert für »zwei Stücke« der Wassermusik hält, wie Hr. Rockstro, der muß Händel wirklich zutrauen, daß er so wenig für einen vorgesetzten Zweck zu schreiben gewußt hat, um etwas zu Papier zu bringen, was dann erst durch gänzliche Umgestaltung brauchbar wurde: denn so herrlich dieses Konzert an sich ist, so untauglich erweist es sich, so wie es ist, auf dem Wasser — selbstverständlich nur dann, wenn der Maßstab des Händel'schen objektiven Schaffens angelegt wird. Sein Werth für uns besteht nun hauptsächlich darin, daß es ein neuer und sehr merkwürdiger Beweis der wunderbaren Kraft ist, mit welcher Händel über alle seine Gebilde souverän schaltete, selbst über diejenigen, welche er soeben erst geformt hatte und die doch sonst naturgemäß für längere Zeit eine gewisse Abhängigkeit des Meisters von der neu gefundenen Form erzeugen. Aber mit dem Hervortreten eines anderen Zweckes, eines neuen Objektes, war eine solche Abhängigkeit für Händel nicht mehr vorhanden.

Der Satz des Konzertes zählt 67 Takte, von welchen auf den Vorder- oder Hauptheil 53 kommen. Aus diesen 53 Takten sind in der Wassermusik nur 47 geworden, denen aber noch ein *Adagio* von 3 Takten angehängt ist zur Überleitung in das andere Stück, die Hornpipe, so daß in der Wassermusik beide eng zusammen hängen.

Im Konzert dagegen ist diese *Hornpipe* ein durchaus selbständiger Satz von gleicher Anlage, weil ebenfalls in der Form der Rundstrophe geschrieben; nur ist der Mitteltheil bedeutend breiter ausgeführt, als bei dem ersten Satze. Der Vordertheil besteht aus 48, der Mitteltheil aus 35 Dreizweitel-Takten. Von diesem Stücke »alla Hornpipe« darf man nicht erwarten, daß es bei der Übertragung in die Wassermusik ebenso durchgreifende Änderungen und große Kürzungen erfahren werde, wie das vorhergehende, denn ein so origineller Tanz-

satz mußte auf dem Wasser schon an sich willkommen sein, konnte daher auch in behäbiger Breite vorgetragen werden. Händel entlehnte deshalb beide Theile, den letzten in ganzer Länge, die 48 Takte des ersten auf 39 zusammengezogen, was aber lediglich durch eine Kürzung neun Takte vor dem Schlusse bewirkt wurde. Trotz dieser Art der Kürzung und der sonstigen Übereinstimmung im äußern Umfange ist nicht die geringste Möglichkeit vorhanden, daß die Hornpipe direkt für die Wasserfahrt komponirt sein kann, denn die innere Verschiedenheit der Musik ist hier ebenso groß, wie bei dem ersten Satze. Das Konzert setzt gleich diesem mit voller Kraft ein:



Die Wassermusik dagegen beginnt auffallend gelinde, tändelt mit dem Thema in den sanfteren Instrumenten:



läßt die stärkeren Bläser dann solo in gegensätzlichem Konzertiren auftreten, und erst in den letzten fünf Takten findet sich Alles zu einem laut tönenden Schlusse zusammen. Eine solche Anordnung ist gleichsam wieder auf das Wasser hin geschrieben. Der folgende Mittelsatz behält bei der Entlehnung nicht nur, wie schon bemerkt, die Zahl der Takte, sondern auch den harmonischen Gang derselben mit allen wesentlichen Figuren, ohne neue Gedanken einzuführen; selbst die Instrumentation ist im Ganzen geblieben. Wenn irgendwo, so könnte man hier also daran denken, daß die Musik doch wohl direkt für die Wasserpartie geschrieben sein möchte. Aber bei genauerer Vergleichung sieht man die Unmöglichkeit davon ein. Händel schloß sich der Faktur des Satzes hier nur deshalb näher an, weil sie ihm für den beabsichtigten Effekt paßte, denn er brauchte einen durchaus gegensätzlichen Mitteltheil. Derselbe wurde daher bei der Entlehnung gegen das Ende hin noch mehr abgedämpft und in den

letzten acht Takten dem Streichkörper allein das Wort gelassen, um darauf der Wiederholung des HTaupttheils desto größere Kraft und Munterkeit zu verleihen.

Das Gesagte wird diesem zweisätzigen Stücke seine Selbständigkeit sichern und zugleich rechtfertigen, daß ich es als ein für sich bestehendes »*Concerto*« betitelt habe, denn Händel hat demselben keine Überschrift gegeben. Das Autograph besteht aus 11 Blättern oblong Quarto, von denen die letzte Seite leer ist. Es wird ursprünglich ein Heft von drei Bogen gebildet haben, wodurch es dann leicht als Ganzes erhalten werden konnte. Das letzte leere Blatt hat man wohl erst später beim Einbinden entfernt. Die Handschrift zeigt ganz den schlanken, sicheren und doch eiligen Zug aller seiner Autographen bis 1720; Pausen oder mitgehende Stimmen sind oft nicht ausgeschrieben und müssen errathen werden. Seine Niederschriften aus dieser Periode sind der eines Briefes auffallend ähnlich.

Die ausführliche Besprechung dieser kleinen Orchesterkomposition, einer der frischesten und reichsten aus Händel's früherer Zeit, möchte ich mit dem Wunsche beschließen, daß in dem jetzigen Stadium des geringen Vertrautseins mit der Kunst dieses Meisters nicht noch mehrere oberflächliche Beurtheiler von dem Schlage eines Rockstro über Händel's Werke in ihrer handschriftlichen Gestalt herfallen möchten, denn ihr Pochen auf Forschung und Quellenkenntniß macht eine öffentliche Widerlegung nothwendig. Eine solche läßt sich aber ohne erheblichen Raumaufwand nicht bewerkstelligen, und sollte dieser nicht auf andere Weise besser zu verwerthen sein? —

2.

Wassermusik.

1715.

Die Musik, welche Händel zu einer königlichen Wasserfahrt schrieb, verdankt ihre Berühmtheit nicht allein dem rein künstlerischen Gehalte, so groß derselbe auch ist, sondern zugleich dem Umstande, daß sie für die persönlichen Schicksale des Komponisten von entscheidender Bedeutung war.

Ihm wurde im Jahre 1712 auf dringende Bitten englischer Verehrer, welche kein Geringerer als der Herzog von Marlborough dem hannoverschen Hofe übermittelte, ein neuer Urlaub für London gewährt, den er freilich der Zeit nach nicht überschritt, weil kein Zeitpunkt bestimmt gewesen zu sein scheint, der aber aus anderen Gründen für ihn verhängnißvoll werden sollte. Obwohl die Bewunderer seiner Musik allen politischen Parteien angehörten, gaben doch unter ihnen

die Tories als anti-hannoversche Partei bald den Ausschlag. Letztere hatten seit einiger Zeit von den Ministerien und Hofämtern Besitz ergriffen und führten die äußere wie innere Verwaltung des Reiches zum Nachtheil, wenigstens nicht zum Vortheil des Kurfürsten von Hannover als des rechtmäßigen Erben der britischen Krone. Die kinderlose Königin Anna gerieth immer mehr in die Hände dieser Partei. Beständig kränkelnd, gewann von allen Personen natürlich der Arzt den größten Einfluß auf sie. Und dieser Arzt war der Schotte Dr. Arbuthnot, der außer der feinsten Lebensart alle Eigenschaften des Geistes und Herzens besaß, um ein Liebling der Königin zu werden. Händel kümmerte sich natürlich blitzwenig um das Getriebe politischer oder höfischer Parteien, welches ihm überdies zum guten Theile unverständlich blieb; aber Arbuthnot war die Kette, die ihn an den Hof und damit an die regierende politische Partei fesselte. Der Doktor war ein von allen als Autorität anerkannter Musikkenner, welcher sich gelegentlich selber in der Komposition versuchte, und wurde vom ersten Augenblicke an ein glühender Verehrer Händel's, dem er lebenslang in rührender Treue ergeben war und bei allen Schwierigkeiten die Wege zu ebnen suchte. Händel empfand dies täglich; wie sollte er also nicht geneigt sein, sich von einem solchen Freunde leiten zu lassen?

Bei der Oper freilich war dies kaum nöthig und die Konzerte in den Sälen des Hofes und des Adels machten sich ebenfalls von selbst. Aber es gab noch andere Gelegenheiten, wo Händel's Kunst zur Geltung kommen konnte, jedoch als die eines jungen Ausländers nur durch besondere Protektion Eingang fand. Es war dies die Musik der königlichen Kirchen- und Hofkapelle, die in gebornen Engländern ihre bestallten Komponisten besaß, welche namentlich dann schwer bei Seite zu schieben waren, wenn es sich um officielle Hof- und Staatsfeierlichkeiten handelte. Dennoch wurde solches für Händel zu wege gebracht. Arbuthnot war eben unermüdlich in der Versicherung, Händel wisse und könne Alles, auch in vollchöriger Kirchenmusik; und die Orgelvorträge des jungen Deutschen, seine bis dahin unerhörten wundervollen Improvisationen auf diesem Instrument waren freilich geeignet, allen Hörern eine solche Ueberzeugung zu verschaffen.

So erhielt er zuvörderst den Auftrag, zum nächsten Geburtstag der Königin (6. Februar 1713) die übliche »Ode« zu komponiren. Die Art, wie er diese Komposition ausführte, war sicherlich geeignet, Erstaunen zu erregen. Das kleine, obwohl für diesen Zweck an Umfang wie in der Haltung wahrhaft große Werk wird schon in den nächsten Monaten als Band 46a der Händelausgabe von mir ver-

öffentlicht werden; dann frage sich Jeder, ob es möglich ist, eine reichere Fülle musikalischer Gedanken an diesem Texte zu entfalten, oder eine Komposition von größerer Gesammtwirkung zu Stande zu bringen.

Nach einem solchen Geburtstagsgruße, wie die musikliebende Königin einen ähnlichen noch nicht erhalten hatte, empfing Händel nun den weiteren und größeren Auftrag, zu der am 7. Juli 1713 in der St. Paulskirche stattfindenden öffentlichen Feier des in Utrecht geschlossenen Friedens das Te Deum und ein Jubilate zu schreiben. Wie er diesen Auftrag ausführte, ist allbekannt. Aber je lauter hierüber die Ruhmesglocken von London nach Hannover schallten, desto größern Verdruß mußte sein Herr der Kurfürst darüber empfinden; denn diesem waren die Utrechter Verhandlungen nicht nur durch ihr ganzes Verfahren zuwider, sondern auch in ihrem Resultat nachtheilig, und namentlich mußten ihm die Maßnahmen und Pläne der jetzigen Tory-Regierung gerechte Besorgniß erregen.

Kurfürst Georg meinte daher, sein Kapellmeister hätte etwas Derartiges nicht komponiren, überhaupt sich nicht in England so lange festsetzen, sondern schon früher nach Hannover zurückkehren müssen. Er ließ deshalb seinen Namen aus der Liste der Kapellmitglieder streichen, und zeigte ihm noch empfindlicher sein Mißfallen, als die Königin unerwartet schon am 1. August 1714 starb und nun der Kurfürst als Georg I. den englischen Thron bestieg. Es wurde abermals ein Te Deum gesungen, aber Händel war nicht der Komponist desselben; er durfte sich überhaupt am Hofe nicht blicken lassen.

Ein solcher Zustand war den vielen Musikfreunden und -Freundinnen des Hofes auf die Dauer fast noch unerträglicher, als dem Musiker selbst, und einer dieser Freunde, Graf Kielmannsegge, brachte durch einen geschickt ausgeführten Plan die Aussöhnung mit dem König zu Stande. Bei einer pompösen Wasserfahrt auf der Themse, in einer schönen Sommernacht, an welcher der ganze Hof theilnahm, mußte Händel sich mit einer voll besetzten Musiker-Barke einschleichen und der Wassergesellschaft nach Kräften aufspielen. Er that es in einer Weise, daß seine Musik bald den Meisten auf der Fahrt das Hauptvergnügen bereitete, auch dem Könige. Nachdem so das Eis gebrochen war, vermittelte Kielmannsegge leicht die persönliche Annäherung Händel's an den König, worauf der bewunderte junge Komponist für seine Rehabilitirung die Glückwünsche der ganzen Hofgesellschaft in Empfang nahm. Man darf annehmen, daß es die in den Zeitungen erwähnte Wasserfestlichkeit vom 22. August 1715 war, bei welcher sich dieses ereignete.

So entstand Händel's »Wassermusik.«

Bei derselben fehlen die authentischen Vorlagen leider gänzlich. Von dem Autograph scheint sich nichts erhalten zu haben und alte Abschriften sind ebenfalls nicht bekannt geworden. Das Werk gelangte in Stimmen früh zum Druck; so miserabel dieser auch war, hinderte er doch die Verbreitung durch Abschriften. Unsere einzige Vorlage bilden drei Drucke, zwei von Walsh und einer von Arnold, also von Herausgebern, die den untersten Platz einnehmen, wenn es sich um Gewissenhaftigkeit und sachliche Treue handelt.

John Walsh publicirte das Werk zuerst in Stimmen:

The Celebrated Water Musick in Seven Parts viz. Two French Horns. Two Violins or Hoboys, a Tenor and a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin Compos'd by Mr. Handel. London. Printed for and sold by J. Walsh . . . Nr. 489.

So lautet der Titel. Die Verlagsnummer 489 und der Zusatz auf dem Titel: »*Note. The rest of the Works of this Author may be had where these are sold*« deuten auf die Zeit um 1740, die ganze Einrichtung der Musik weist aber auf eine bedeutend frühere Zeit. Der obige Titel wird daher in dieser Form später erneuert sein. Man darf annehmen, daß der betriebsame Walsh dahinter her war, diese wirklich »berühmte« Musik möglichst bald in seinen Verlag zu bringen. Die sieben Stimmbücher sind folgende:

1. *Corno Primo.* 3 Seiten Musik.
2. *Corno Secondo.* 3 Seiten Musik.
3. *Violino e Hautboy Primo.* 5 Seiten Musik.
4. *Violino e Hautboy Secondo.* 5 Seiten Musik.
5. *Alto Viola.* 4 Seiten Musik.
6. *Bassoon.* 5 Seiten Musik.
7. *Violoncello et Cembalo.* 4 Seiten Musik.

Aus den Überschriften ist zu entnehmen, daß diese Stimmbücher nicht sämmtliche Instrumente enthalten, und aus dem geringen Umfange, daß die Musik nicht vollständig gegeben sein kann. In der That fehlen auch von 20 Sätzen nicht weniger als 11; die Musik ist also noch nicht einmal zur Hälfte mitgetheilt. Die »Ouvertüre«, welche zunächst fehlt, hat Walsh an einem andern Orte gedruckt, nämlich als No. 18 in seiner großen Sammlung der 65 Händel'schen Ouvertüren.

Diese beschränkte Auswahl scheint in der Absicht veranstaltet zu sein, eine Reihe von Stücken zusammen zu stellen, die bei einer Aufführung im geschlossenen Raum hinter einander gespielt werden konnten, denn die ganze Wassermusik mit ihren 20 Sätzen war für eine derartige Konzert-Aufführung doch etwas zu lang. Be-

trachtet man aber die sorglose Art, wie der Druck von Walsh zu Stande gebracht ist, so möchte man glauben, daß bei demselben überhaupt kein verständiger Zweck vorlag, sondern anscheinend alles nur auf gut Glück zusammen gerafft wurde. Ganz so schlimm wird es indeß nicht gewesen sein, namentlich was seine Auswahl der Stücke anlangt, denn wir haben Grund anzunehmen, daß Händel's Wassermusik bei ihrer ersten Vorführung noch nicht dieselbe Zahl von Sätzen hatte, welche sie jetzt aufweist. Aber die Stimmen selbst, wie der Druck von Walsh sie uns bietet, sind in einem wüsten Zustande. Oboen und Violinen einzeln zu geben, war ihm zu umständlich; er warf sie unterschiedslos zusammen. Stellen wie:



(Seite 46) sind konsequent so vermengt, daß man weder Oboen noch Violinen herauszufinden vermag, und sehen so aus:





Dies eine Beispiel wird genügen. Händel's Tromben fehlen dem Namen nach bei Walsh ganz, von den Noten derselben hat er aber die konzertirenden Gänge zwischen die Hörner gesteckt, wodurch zunächst die Kontraste vollständig zerstört werden, von allem weiteren abgesehen. Was damalige Spieler mit solchen Stimmen angefangen haben, bleibt ein Räthsel. Solche elende Verhunzungen prangen nun in unsern antiquarischen Katalogen als »Originalausgaben«! Derartige Drucke haben noch den besonderen Schaden verursacht, daß sie die Veranstaltung und Erhaltung zuverlässiger Abschriften verhinderten. Hieraus muß man sich die auffallende Thatsache erklären, daß von einem so allbekannten beliebten Werke nicht eine einzige authentische Abschrift auf uns gekommen zu sein scheint.

Walsh publicirte später noch eine Bearbeitung für Klavier, diese aber nun »komplet«, wie er ausdrücklich auf dem Titel sagt: *Handel's Celebrated Water Musick Compleat. Set for the Harpsicord. To which is added Two favourite Minuets with Variations for the Harpsicord by Geminiani.* (London, um 1740. 27 Seiten fol.) Indeß ist sie nicht übermäßig »komplet«, weil ein ganzer Satz fehlt (S. 46—50 der Händelausgabe), obwohl derselbe in den sonst so unvollkommenen Stimmen enthalten ist. Alles übrige, was der Klavierauszug bietet, wird richtig sein, da es mit Arnold's Druck übereinstimmt.

Diese Ausgabe von Arnold (No. 23 u. 24; — 53 Seiten fol.) ist demnach die einzige Partitur-Vorlage, welche wir von der Wassermusik besitzen, und was das heißen will, kann nur denen recht einleuchtend geworden sein, die lange Zeit in seiner Rumpelkammer gearbeitet haben. Zum Glück ist dies bei weitem eine seiner besseren Editionen. Die einzelnen Sätze, welche er — oder vielmehr der ohne Aufsicht nach Gutdünken und Bequemlichkeit arbeitende Stecher — auseinander gezerrt hat, ließen sich nebst ihren richtigen Instrumenten leicht wieder zusammen bringen, auch seine Anordnung des Ganzen hinsichtlich der Reihenfolge der Sätze konnte beibehalten werden, sogar dort wo sie von Walsh abweicht, wofür die Gründe im Vorwort meiner Ausgabe angeführt sind. Ebenfalls ist in jenem Vorwort Näheres gesagt über die beigefügte Bezifferung und sonstige

Dinge, welche die Herstellung einer dem Händel'schen Original möglichst nahe kommenden Partitur betreffen. An diesem Orte wird darüber die allgemeine Bemerkung genügen, daß Händel nach meiner Ansicht überhaupt keine Ziffern zu der Wassermusik geschrieben hat und daß von mir die Walsh'schen und Arnold'schen Ziffern, so gut es anging, vereinigt sind.

Wie mag denn nun Händel's Partitur überhaupt beschaffen gewesen sein, so wie er sie 1715 vor König Georg auf dem Wasser spielte? Diese Frage ist nicht zu umgehen, da es unwahrscheinlich ist, daß sämmtliche zwanzig Sätze, welche in unserm Händelbande S. 18—70 die Wassermusik bilden, schon anfangs vorhanden waren oder bei jener ersten Aufführung gespielt wurden. Nicht wegen der großen Zahl der Sätze muß man solches bezweifeln, denn die Lustbarkeit dauerte die Themse hinauf und spät in der Nacht zurück viele Stunden; sondern wegen der verschiedenartigen Gestaltung dieser Sätze.

Die »Ouvertüre« in F dur hat die Form der sonstigen Händel'schen Stücke dieser Art, wie er sie vor Opern und Oratorien setzte, und im besonderen gleicht sie seinen sogenannten Oboenkonzerten (Bd. 21 der H.-A.). Der erste Satz ist eine breite Maestoso-Einleitung von 12 Takten; der zweite und Hauptsatz ein lebhaftes Fugato mit reichen konzertirenden Zwischengängen; der dritte endlich, auf welchen der zweite durch einen Halbschluß hinleitet, ein kantables Adagio mit Oboesolo. Alles wunderschön im Konzert- oder Opernsaal; aber wie würde es sich auf dem Wasser machen? Sollte Händel sich wirklich nicht auf bessere Weise einzuführen gewußt haben, als mit einer genauen Abzeichnung dessen, was er im Opernhause vorbrachte? Man erwäge nicht nur den Ort, wo jetzt gespielt wurde, sondern auch die Lage, in welcher es geschah. Unter bewandten Umständen konnte Händel nicht daran denken, die lustige Wassergesellschaft durch eine längere Einleitung zu einem stillen Anhören seiner Musik einzuladen, um ihr dann zwei reine Konzertstücke mit Violinen, Bässen und einer Oboe vorzuspielen, denn hierauf war Niemand vorbereitet und nur Wenige würden Neigung dazu gehabt haben. Er kam mit seiner Musik wie ein Eindringling, konnte sich lediglich durch die Art seines Auftretens Gehör verschaffen, mußte deshalb die Gesellschaft sofort packen und von Anfang an gleichsam in einer starken musikalischen Welle mit sich führen.

Solches geschah auch. Auf den langsamen letzten Satz der Ouvertüre, von diesem durch einen Halbschluß eingeleitet, folgt ein langes lebhaftes Stück in da Capo-Form mit einem kontrastirenden Andante-Mitteltheil, beginnend:


Corno I. II.
Oboe I. II.
Bassons.
Violino I. II.
Viola.
Violonc., Cembalo, e Contrabasso.

welches seine freudigen Tonwellen plötzlich wie Lichtstrahlen über das Wasser wirft, die Hörer sofort in seinen Kreis bannt und ihrem Behagen an der Situation den glücklichsten musikalischen Ausdruck verleiht. Ja, genau mit den Empfindungen, wie sie durch die unbekannte, im Halbdunkel unerwartet auftauchende Musikerschaar ihnen verdeutlicht wurden, schwammen sie dahin.

So und nicht anders konnte ein Händel sein Spiel beginnen. Dieser Satz ist daher als der wirkliche Anfang der eigentlichen Wassermusik, und die voraufgehende dreisätzige Ouvertüre als eine spätere Anfügung zu betrachten, unternommen zum Zwecke der Aufführung in Konzerten, wo es sich allerdings nicht empfahl, mit dem ursprünglichen lauten Anfang der Wassermusik zu beginnen. Hat man einen solchen Gesichtspunkt einmal gefaßt, so finden sich auch äußere Beweise für das Gesagte. Mit diesem Satze, nicht mit der Ouvertüre, beginnt die Stimmen-Ausgabe von Walsh; wir sind daher zu der Annahme berechtigt, daß der früheste Druck bei all seiner Unvollkommenheit doch wenigstens zeigt, welches der wahre Anfang der Wassermusik gewesen ist. Auch bei den voraufgehenden drei Ouvertüre-Sätzen sehen wir jetzt leicht, wie sie eine von dem Übrigen ganz abweichende Form des Orchesters besitzen, also für andere Verhältnisse geschrieben sind; sie sind als Concertino und Concerto grosso, folglich rein konzertmäßig behandelt, wovon sich in der ganzen folgenden Wassermusik keine Spur findet. Jene Ouvertüre muß daher einer andern Zeit und Denkweise angehören. Aus dem Klavierauszug von Walsh können wir aber entnehmen, daß sie um 1740 vorhanden war und damals einer »kompleten« Wassermusik zugehörig betrachtet wurde.

Die Überzeugung, daß Walsh durch diese Stimmen-Ausgabe den richtigen Anfang der Musik von 1715 erhalten hat, kann uns aber nicht zu der weiteren Annahme veranlassen, nun in seinen wenigen Sätzen kurzweg den ganzen Umfang der ursprünglichen Wassermusik zu erblicken. Ein so geringer Vorrath dürfte nicht weit gereicht haben. Wenn Händel Musik machte, so war Bescheidenheit nicht gerade seine Tugend; wo er gab, kam gleich die Überfülle. Aus der Reihe der Sätze hebt sich durch abweichende Form auch nichts hervor, was später eingefügt sein dürfte. Ebenso wenig ist ein Zweck ersichtlich, welcher solche Einschaltungen veranlaßt haben könnte. Dagegen war eine große Mannigfaltigkeit von Stücken bei einem mehrstündigen, wenn auch von Pausen unterbrochenen Musiciren erforderlich, und sie erscheinen sämmtlich ihrem Zwecke durchaus angemessen. Der eine, bereits S. 18 angeführte Satz in D moll für Holzbläser und Saiten, welcher beginnt:



(S. 46—50)

möchte für einen solchen Vortrag auf dem Wasser nicht laut genug heraus treten und deshalb zu gedehnt erscheinen. Aber gerade dieses Stück ist in den Stimmen bei Walsh als No. 4 erhalten und zeigt sich auch an seinem Orte durchaus passend, denn es folgt auf kleine gedrungene Tanzsätze und geht einem der stärksten Stücke der ganzen Wassermusik voraus, dem oben (S. 7—11) besprochenen, welches aus dem ersten Satze des voraufgehenden »Concerto« umgebildet wurde. Händel hat ihm also mit Absicht diesen Platz gegeben, denn mit der folgenden Nummer brechen die Trompeten herein, welche bis dahin schwiegen, und machen nach diesem abgedämpften Satze eine um so stärkere Wirkung.

Wie musikalisch unmöglich es ist, daß dieser Stimmendruck ein ursprünglich Ganzes enthalten kann, erkennt man am besten aus dem, was er ausgelassen hat. Zwischen der zweiten und dritten Nummer der Stimmen von Walsh stehen drei Sätze (S. 40—45) von großer Originalität und vollendeter Gegensätzlichkeit. Wenn diese, namentlich die beiden ersten, nicht fürs Wasser geschrieben wurden, so begreift man ihre Entstehung nicht. Bei dem ersten Stücke, »Air« genannt, muß es eine herrliche Überraschung gewesen sein, nach dem Vortrage des liedförmigen Satzes durch die gewöhnlichen Konzertinstrumente, mit der Wiederholung plötzlich auch die Hörner alternirend einsetzen zu hören, in langgezogenen Tönen die wie Mondstrahlen über die Wellen gleiten. Gerade entgegengesetzt ist die Anlage und der Effekt des darauf folgenden Satzes, wo es vielmehr die Hörner sind, die zuerst einsetzen und duettirend 16 Takte lang allein sich ergehen. Diese Klänge von schönster Natürlichkeit sind wieder ganz und gar für die Situation geschaffen: eine wundervolle Wirkung und das größte Wohlbehagen wird dann erzielt sein, als nach den Hornsoli das volle Orchester zu jenem Motiv mit einsetzte, wobei Oboen und Violinen die Melodie in der oberen Oktave

mitspielen. Der malerische Reiz dieses Stückes eben als Wassermusik wird von keinem andern des ganzen Werkes überboten, und es ist schlechterdings unmöglich, daß es nicht schon ursprünglich zu denjenigen Zauberstücken sollte gehört haben, mit welchen Händel an dem entscheidenden Abend hauptsächlich seinen Sieg gewann.

Wie schon bemerkt, wird bei der zweiten Hälfte (von S. 51 an) eine weitere Steigerung dadurch bewirkt, daß zwei Trompeten hinzutreten. Sie kommen bis zum Schlusse hin in fünf Sätzen vor, stets in Gesellschaft der Hörner, wechselweis oder vereint dieselben Gedanken vortragend. Die beiden ersten der fünf Sätze sind schon vorhin (S. 7—14) geschildert, denn sie stammen aus dem obigen »Concerto«. Der dritte Satz (»Lentement«, S. 64—65) steht in der Rundstrophe und ist von knapper Fassung. Noch mehr gilt dies von dem unmittelbar folgenden vierten, welcher die Liedform erhalten hat und wieder als »Air« bezeichnet ist.

Der fünfte dieser Sätze mit Trompeten und Hörnern bildet den Schluß, aber nur in Arnold's Ausgabe, denn wie schon oben bemerkt, hat der Klavierauszug von Walsh ihn nicht als letzten, sondern als drittletzten Satz, und seine Stimmausgabe enthält das Stück überhaupt nicht. Die Vermuthung, daß dasselbe deshalb vielleicht den späteren Zusätzen beizuzählen sein dürfte, ist aber ohne Grund. Wie werthlos die Reihenfolge der Walsh'schen Stimmen ist, wenn es sich um die Bestimmung der ursprünglich Händel'schen Ordnung handelt, ersieht man am besten hier beim Ausgang, denn Walsh beschließt seine Kollektion als No. 9 mit dem Stücke in G moll S. 63. Dasselbe ist aber nicht nur an sich ein unmöglicher Schluß, sondern überhaupt kein selbständiges Stück; es ist lediglich der Moll-Mitteltheil des voraufgehenden G dur-Satzes (S. 62), der also nach diesem Mitteltheil wiederholt werden muß und mit ihm zusammen die »Aria« bildet. Jener Haupttheil in D dur steht nun bei Walsh nicht einmal als eine selbständige Nummer da, sondern hängt bei ihm mit dem S. 61 vorhergehenden Tanzstücke zusammen, obwohl der Charakter ein ganz verschiedener ist. Vielleicht warf er beide zusammen, weil sie die Tonart G dur gemein haben! Es ist klar, daß eine solche Konfusion nicht die geringste Beweiskraft haben kann. Dagegen spricht Alles für den Schlußsatz wie er bei Arnold steht. Ein besserer hätte nicht gefunden werden können. Er befindet sich so sehr am rechten Orte, wie irgend einer der Hauptsätze dieser merkwürdigen Wassermusik, ist überaus einfach in der Anlage, lang austönend in den Akkorden und dadurch dem Anfangssatze verwandt. In der That sind beide das vollkommen, was sie sein müssen, der eine als aufregende Einleitung, der andere als laute freudige Austönung. Letzterer

athmet wirklich Chorgeist, die Überschrift »*Coro*«, welche diesem Schlußsatze bei Arnold gegeben ist, muß daher als durchaus passend bezeichnet werden; wären Worte zur Hand gewesen, so ist kein Zweifel, daß die durch alles Voraufgegangene hoch erregte Gesellschaft in diese Schlußmusik mit hinein gejubelt haben würde, was indeß auch ohne Worte geschehen sein wird.

Wir dürfen Händel wohl zutrauen, daß er verstand das passende Schlußwort zu sprechen, müssen daher die Schlüsse der beiden Walsh'schen Ausgaben schlechterdings abweisen und bei der Ordnung bleiben, welche Arnold eingehalten hat. Dabei ist, wie ich wiederhole, die ganze Wassermusik mit Ausschluß der drei ersten Sätze als bereits zu dem Feste von 1715 entstanden anzusehen, da sie eine, von der Ouvertüre abweichende, in sich einheitliche Anlage und Instrumentation besitzt. Ob die *Flauti piccoli* so bei Händel standen, wie sie S. 67—68 nach Arnold gedruckt sind, habe ich bereits im Vorwort bezweifelt. Dies möchte aber auch das einzige sein, was in der ganzen eigentlichen Wassermusik als fremdartig auffällt.

Zwischen den genannten fünf Trompetensätzen haben leichte anmuthige Tanzstücke Platz genommen. Letztere stehen auf ihren drei oder vier Partitur-Linien jetzt so unscheinbar da, daß man sie erst in zweiter Linie bemerkt; dennoch werden sie am ersten Abend für die große Menge die Haupttreffer gewesen sein. Sie gehören zu den schönsten Tänzen, die Händel geschrieben hat, und seine Weisen waren den Londoner Damen damals das, was uns jetzt Straußische Walzer sind.

Beim Gesammtüberblick ist leicht wahrzunehmen, daß alle Stücke gegen den Ausgang hin kurz und auch möglichst kurzweilig gehalten sind, das musikalisch Ausgeführtere und insofern Gewichtigere dagegen in der Mitte liegt. Hält man dieses zusammen mit der Steigerung der Ausdrucksmittel in der zweiten Hälfte der Wassermusik, und berücksichtigt Ort und Zweck der Aufführung, so ist ein genau überlegter Plan in der Ordnung dieser Sätze nicht zu verkennen. Man hat daher in denselben nicht eine mehr oder weniger bunte Reihenfolge vor sich, sondern eine wohlgeordnete einheitliche Komposition.

(Schluß folgt S. 157.)

Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts.

Von

R. von Liliencron.

In die letzten Jahrzehnte des 15. und die ersten des 16. Jahrhunderts fällt die rastlose und aller Orten anregende Thätigkeit des Konrad Celtis,[1] durch die er einer der Hauptbegründer des Humanismus in Deutschland ward, der erste deutsche gekrönte Poet. Namentlich in den Hauptpflanzstädten dieser ersten Periode der humanistischen Studien im südöstlichen Deutschland entfaltete er seine bahnbrechende Wirksamkeit, in Wien, Ingolstadt, Augsburg, Nürnberg, überall lehrend, anregend und Gesellschaften gründend zum Betreiben und zur Förderung der neuen Studien. An der Ingolstädter Hochschule lehrte er 1492 und wieder 1494—97. Wie er die Rhetorik an die Lektüre des Cicero knüpfte, so trug er die Poetik unter der Erklärung des Horaz vor, der ihm und seiner Zeit für das vollkommenste Muster galt. Wie in so manchen anderen Städten, die er wandernd berührte, so stiftete er auch in Ingolstadt eine gelehrte Gesellschaft.

In diesem Kreise nun, also wohl in den Jahren 1494—97, entstand auf Celtis' Anregung und unter seiner wissenschaftlichen Wegweisung *(hortatu, ductu*[2]*)* eine Sammlung vierstimmiger Kompositionen über die 19 Metren der Horazischen Oden und Epoden, sowie über einige andere antike Strophengattungen. Celtis ließ sie am Schlusse seiner Horazvorlesungen von den Schülern »*ceu quoddam κέλευσμα*«[3], wie zum ermunternden Zuruf singen. Auch in Wien, wo er bald darauf eines der hervorragendsten Mitglieder jenes Kreises von Gelehrten und Künstlern ward, welchen Kaiser Maximilian um sich sam-

---

[1] Vgl. Allg. Deutsche Biogr. Bd. IV S. 82 ff.

[2] S. S. 27 Anm. 1 und S. 30 Anm. 1.

[3] S. S. 30 Anm. 1.

melte, bewahrte er diesen Kompositionen sein Interesse, denn unter seiner Aufsicht erschienen sie jetzt (1507) im Druck bei Erhard Oeglin in Augsburg, der, wie der Titel hervorhebt[1], nicht nur zuerst in Deutschland Noten mit beweglichen Typen druckte[2], sondern der auch als der erste antike Lieder in vierstimmiger Musik druckte. Der Komponist dieser Musik war einer der Ingolstädter Schüler des Celtis, Peter Tritonius Athesinus (aus dem Etschlande), von dem wir nichts weiter wissen, als was wir eben gelegentlich dieser Oden über ihn hören. Der Titel des Drucks von 1507 sagt zwar: *per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariae nostrae musicos.* Von anderen stammen aber wohl nur die angehängten Kompositionen dreier nicht Horazischer Metren her; denn daß die 19 Horazischen Odenkompositionen das Werk des Tritonius sind, sagen nicht nur die Vorreden der gleich zu erwähnenden späteren Ausgaben, sondern es bezeugt namentlich auch ein Freund des Tritonius, der besser als irgend ein Anderer darüber unterrichtet sein konnte, nämlich Simon Minervius in der Vorrede zu der neuen Senfl'schen Bearbeitung der Melodien[3]. Tritonius, wenn er auch unter Celtis humanistische Studien trieb, scheint gleichwohl ein Musiker von Beruf gewesen zu sein. Minervius sagt in der eben erwähnten Vorrede von ihm, daß er *in musicis recondite doctus* gewesen sei, *ita judicio limato et subacto, ut amplissimum tunc in Divi Maximiliani aula Musicorum collegium ei multum deferret ipseque Musicorum (ut sic dicam) Roscius alter Arrighus Isaac in numero suorum libenter agnosceret.*

---

[1] *Melopoiæ sive harmoniae tetracenticae | super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorū Lyri | corum & ecclesiasticorū hymnorū per Petrum | Tritonium et alios doctos sodalitatis Lit | terariae nostrae musicos secundū natu | ras & tempora syllabarū et pe | dum compositae et regu | late ductu Chunradi | Celtis foeliciter | impresse | Carminum dulces resonemus odas | Concinant læti pueri tenores | Et graves fauces cythara sonante | Temperet alter. | Optime | musiphile stro | phos id est Repeticio | nes carminum collisiones et cōnu | bia pedum pro affectu animi motu | et gestu corporis diligenter observa. |*

Am Schluß des letzten Blattes: *Impressum Augusta vindelicorum ingenio & industria Erhardi Oglin | Expensis Ioannis Riman alias de canna et Oringen | Ad Erhardum Oglin impressorem | Inter germanos nostros fuit Oglin Erhardus | Qui primus intidas pressit in aeris notas | Primus et hic lyricas expressit carmine Musas | Quatuor et docuit vocibus aere cani. |* (Für *intidas pressit in aeris notas* ist wohl zu lesen: *nitidas pressit in aere notas*).

Eine Ausgabe in Folio, eine in 4°, beide vom Jahre 1507; beide auf der Kgl. Bibliothek in Berlin; auf der Wiener Hofbibliothek die Folioausgabe. Sie ist höchst fehlerhaft gedruckt. Ich habe daher meinen Abdrücken neben ihr die korrekte Frankfurter Ausgabe von 1551—52 (s. S. 56 Anm. 3) zu Grunde gelegt und ihre Druckfehler nach dieser stillschweigend gebessert.

[2] Vgl. dazu Allg. Deutsche Biogr. Bd. XXIV S. 176 ff.

[3] S. S. 29 Anm. 3.

19 Jahre später erschienen andere 19 vierstimmige Sätze über die Horazischen Metren. Von diesem Drucke selbst scheint sich kein Exemplar erhalten zu haben; er ist uns aber aus einem späteren Abdrucke bekannt[1], dessen Vorrede folgendes darüber berichtet: *Exiit in publicum Aldi Manutii compendium anno a natali Christiano 1526 una cum modis* (d. h. mit Kompositionen) *undeviginti odarum Horatianarum, ad juventutem exercendam* (für den Schulgebrauch) *eleganter factis.* Also wie die Oden des Tritonius so wurden auch diese zu Lehrzwecken geschrieben. Theobald Billicanus[2], damals Prediger in Nördlingen, welcher an der Herausgabe des *compendium* betheiligt war, bewog nämlich einen Augsburger Musiker (*symphonetam egregium*) Namens Michael, die Metren zu komponiren, und leitete ihn dazu an. Der spätere Herausgeber Petrus Nigidius zu Marburg erfuhr dies von Billican selbst, der 1554 als Professor zu Marburg starb; jener Michael sei *psaltes* (was sowohl Instrumentist wie Sänger bedeuten kann) *summi templi Augustani* gewesen. Seinen Kompositionen liegen nicht etwa die Tenöre des Tritonius, sondern eigene neue zu Grunde. Die Anregung zu dieser Arbeit ist aber wohl jedenfalls auf die ältere des Tritonius zurückzuführen. Allerdings gehört Billican nach Geburt und Bildungsgang nicht dem östlichen von Celtis in seiner letzten Lebensperiode unmittelbar beeinflußten Humanistenkreise an, sondern dem Heidelberger. Aber auch hier hatte ja Celtis nachwirkenden Einfluß durch die 1490 von ihm ins Leben gerufene *Sodalitas literaria Rhenana*, und bei dem regen Verkehr zwischen den verschiedenen Sitzen der humanistischen Bewegung wie bei dem allgemeinen Wandertrieb der Zeit ist es geradezu undenkbar, daß man in Heidelberg von dem immerhin merkwürdigen durch Celtis hervorgerufenen und geförderten Versuch lebendigen Gesanges der Horazischen Oden nichts sollte gehört haben. Seine Schüler werden die Sache schon durch die Lande getragen haben. Es kommt noch ein wichtiger Umstand hinzu. Wir werden später sehen, daß das Kompositionsprinzip, welches Tritonius bei seinen Oden befolgte, ein eigenthümliches und von dem Stil des damaligen vierstimmigen Liedergesanges wesentlich abweichendes war. Nun befolgte aber Michael dasselbe Prinzip: da ist es doch höchst wenig wahrscheinlich, daß er ohne Zusammenhang mit seinem Vorgänger auf eine so geartete Lösung der fremdartigen Aufgabe gefallen sein sollte.

Im Jahre 1532 erschien sodann eine neue Ausgabe der Oden des inzwischen verstorbenen Tritonius bei Christian Egenolph in

---

[1] S. S. 34 Anm. 1.
[2] Vgl. Allg. Deutsche Biogr. Bd. II S. 638 f.

Frankfurt a. M.[1]; dieser dedicirte sie dem Gerardus Noviomagus, welcher 1532 als Professor der Geschichte von Augsburg nach Marburg berufen ward.[2]

Inzwischen war aber von anderer Seite für die den Oden des Tritonius zu Grunde gelegten Tenöre in dem berühmtesten deutschen Musiker jener Zeit, in Ludwig Senfl ein neuer Bearbeiter gewonnen durch den schon vorhin genannten Simon Minervius. Dieser gab das ihm zur Verfügung gestellte Werk des großen Meisters 1534 bei Hieronymus Formschneider in Nürnberg mit einer Widmung an Bartholomäus Schrenk, *Monachiae reipublicae patricio et consulari*, heraus[3]. Aus der Vorrede des Herausgebers erfahren wir folgendes. Sein alter Freund Tritonius, seines Wissens der erste, der den Versuch gemacht habe, antike Metren in Musik zu setzen, ein so bescheidener Mann, daß er sich nicht einmal als den Verfasser jener Kompositionen kundgeben mochte, sei vollends später mit dieser seiner Jugendarbeit nicht zufrieden gewesen. Anstatt sie nun selbst einer bessernden neuen Bearbeitung zu unterziehen, habe er dies verdienstliche Unternehmen lieber einem Befähigteren überlassen wollen, dessen Name dem Werke zugleich ein höheres Ansehen verleihen möchte. Es sei sein höchster Wunsch gewesen, daß Heinrich Isaac's berühmter Schüler, der an K. Maximilians Hof gebildete Ludwig Senfl aus Basel sich der Arbeit unterziehe, aus der sodann ein Werk hervorgehen müßte, welches würdig sei, gleich der Minerva des Phidias die Hochburg zu zieren. Diesen Wunscn seines inzwischen ver-

---

[1] (Titel des Tenors:) *Odarum Horatij Concentus* | *Cum quibusdam alijs Carminum generibus.* | *Earundem Argumenta, Genus, ac ratio: Una* | *cum insignioribus & Odis & Sententiis.* | *etc.*

Am Schluß: *Francofordiae, Apud Christianum* | *Egenolphum* | *Mense Ianuario.* | *An. MDXXXII.* | 4 Stimmbücher. Exemplar auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. In der Angabe über diesen Druck bei Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts S. 25 f. ist bei Aufzählung der Oden hinter *Lidia dic per omnes* ausgefallen: *Vides ut alta stet nive candidum* und hinter *Non ebur neque aureum* ebenso: *Miserarum est neque amori.* Der Druck enthält also nicht 20, sondern — gleich der ersten Oeglinschen Ausgabe — 22 Sätze.

[2] Vgl. Allg. Deutsche Biogr. VIII S. 530 f.

[3] (Titel des Tenors:) *Varia carmi-* | *num genera, quibus tum* | *Horatius, tum alij egregii Poëtae, Græci & Latini, veteres & recentiores,* | *sacri & prophani usi sunt, suavissimis Harmoniis cōposita, authore* | *Ludovico Senflio Helvetio, Illustrissimi Boiorum principis Guilielmi etc.* | *Musico primario.* | *Cantus secun-* | *dus Tenorem agens.*

Am Schluß: *Norimbergae apud Hieronymū Formschneider* | *Anno MDXXXIIII.* | Ein vollständiges Exemplar besitzt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Es liegt meinen Abdrücken zu Grunde. In der Berliner Kgl. Bibliothek befindet sich nur die *Media vox.*

storbenen Freundes habe Minervius gleichsam als ein Vermächtniß übernommen und zur Ausführung gebracht, als er in München am Hofe Wilhelms IV. mit Senfl zusammengetroffen sei und bald enge Freundschaft mit ihm geschlossen habe (Senfl war wohl schon 1526 in München)[1].

---

[1] Ich theile den Wortlaut der in mancher Hinsicht merkwürdigen Vorrede mit. Nach einleitenden Worten fährt Minervius fort: *Illud certe et miratus sum saepe, et destomachatus, in tam foecundo, qui nostra memoria fuit, proventu Musicorum, ut vix multis ante saeculis, neminem (quem sciam) extitisse, qui artem ingeniumque suum, conjunctissimo secum ordini ac propemodum collegis suis, ad honestam animi voluptatem, suppeditasset: hoc est, ea carminum genera, quibus summi poetae usi fuerunt, quaeque ad cytharam cecinerunt, musicis modis informasset, ante Petrum Tritonnium Athesinum, virum sine omni ostentatione varie doctum, et mihi communitate studiorum, atque insuper multorum annorum consuetudine, coniunctissimum: qui cum adhuc iuvenis Ingolstadii, Musis mansuetioribus, ductu et auspiciis Conradi Celtis, omnium primi in Germania, et elegantissimi poetae, operam suam navaret, hortatu praeceptoris, in undeviginti Horatii carminum genera, harmonias composuit, quas commilitonibus suis cotidie sub finem Horatianae lectionis, quam tunc Celtes magna cum celebritate profitebatur, ceu quoddam κέλευσμα concinendas proponeret, dulces quidem illas, ac minime invitis Musis ac Gratiis (quod dicitur) modificatas, verum tamen de quibus homo natura modestus, modestissime sentiebat. Nam quamvis esset Petrus cum caeterarum artium, tum in Musicis recondite doctus, ita judicio limato et subacto, ut amplissimum tunc in Divi Maximiliani aula Musicorum collegium, ei multum deferret, ipseque Musicorum (ut sic dicam) Roscius alter, Arrhigus Isaac, in numero suorum libenter agnosceret, nunquam tamen volebat videri, eas quas dixi harmonias a se ut ab intonatore Musico esse aeditas. Atque ob id memini me saepe ex ipso jam sene audire: erat enim aliquamdiu nobis et domus et victus communis: se quidem, si vellet eas quae juveni excidissent, sub incudem revocare, redditurum quam ante absolutiores, caeterum relicturum se libenter eam laudem et gratiam, apud studiosos jucundam, ei, qui et authoritatem et nomen addere operi posset: praesagire namque sibi animum, brevi fore quendam, qui sumpta ab exemplo suo occasione, in hoc genere Musices, quod ad syllabarum tempora est mensuratum, pangat quiddam rarum et eximium, quodque ut illa Phidiae Minerva, in arce locari queat. Quumque rogarem, si votis res ageretur, quem potissimum optaret, arbitrareturque inprimis idoneum ad id muneris praestandum atque exornandum. Ibi senior. Est in Divi Maximiliani aula a teneris eductus Isaci discipulus, cujus indoles, nisi me omnia fallunt, praeclarum aliquid pollicetur (significabat autem Ludovicum meum Senflium Basiliensem, quem vulgo Helvetium) ab hoc cuperem potissimum hoc officii suscipi. Quam amici mei vocem, ut oraculum arripiens, coepi ab eo tempore Ludovicum nondum de facie mihi notum, diligere. Est enim ea virtutis vis, ut etiam longo intervallo remotos, trahat in amorem et admirationem sui. Atque ubi jam Petro rebus humanis exempto, in hanc florentissimam Rempublicam conductus publice venissem, in quam etiam non ita multum ante Ludovicus ab illustrissimo Boiorum principe Guilielmo accersitus erat, nihil habui prius, quam ut me in Ludovici amicitiam insinuarem, a quo (ut totus est ex gratiis natus, et eorum hominum in quibus aliquod ingenii specimen relucet appetentissimus) postquam non modo in familiaritatem, sed etiam in intimam necessitudinem admissus essem, et ita receptus, ut mihi omnia, quae in perfectis amicitiis esse debent, in hunc usque diem cum ipso sint communia, quippe*

Senfl behielt also die Tenöre des Tritonius bei, harmonisirte sie aber anders in neuem vierstimmigen Satz und fügte auch noch 12 Kompositionen zu Hexametern, Oden und Hymnen von Virgil, Ovid, Catull, Prudentius u. A. hinzu.

Wenn die Bitte des Minervius an ihn dahin ging, daß er *Horatianas harmonias . . . exquisita melodia (ut Pollionis verbo utar) musicaret*, so kehrt sich dabei der heutige Gebrauch der Worte gerade um; denn mit *harmoniae* sind die von Tritonius erfundenen Melodien, die Tenöre, gemeint, mit der *melodia* dagegen eben das, was wir heute als Harmonisirung bezeichnen würden, Senfl's vierstimmiger Satz. Wenn es weiterhin heißt, Senfl habe diese Oden *appositis et dulcibus modis* elucubrirt, so ist dabei offenbar das Wort *modus* im technisch musikalischen Sinn der Tonart (*modus* oder *tonus primus, secundus* u. s. f.) gebraucht. Die Tonart muß allerdings zunächst in der Melodie selbst ausgeprägt sein; gerade darum kann diese auch als *harmonia*, sogar als *symphonia* bezeichnet werden. Zu voller Leibhaftigkeit aber wird sie erst in den Harmonien des mehrstimmigen Satzes ausgestaltet.

---

congressus vicinitas, domus prope eadem, fortunarum communitas, voluntatum, studiorum, consiliorumque summa consensio. Denique ubi animadvertissem, esse id jus nostrae summae ac mutuae amicitiae confirmatum, ut nec ille mihi, nec ego ipsi vicissim denegarem quicquam, quod et peti et praestari honeste posset. Hic denuo memor sermonis et judicii senioris, nihil cunctatus amplius sum a Ludovico contendere, daret hoc meis precibus, daret suae ipsius laudi rogatuque meo et in meam gratiam, atque testificationem amicitiae nostrae, Horatianas harmonias, ex omnibus qui nomen ex hac professione gesserunt, primus exquisita melodia (ut Pollionis verbo utar) musicaret, quo et nos ipsi, cum foremus una, et alii per nos haberent, in quo animos gravioribus rebus fessos remitterent. Quod homo mei studiosissimus mihi per quam liberaliter tribuit, easque in Horatianas et aliorum Poëtarum odas, quas dixi, harmonias, ita accuratis, ita appositis et dulcibus modis elucubravit, ut omnium, quibus eas videre et audire licuit, calculo approbentur. Nam etsi Ludovicus aliis Musicae artis laudibus, nulli sit hac aetate, quod citra invidiam dictum volo, secundus, tamen habet nescio quomodo illud sibi singulare, quod ceu Poëta quidam egregius et verbis gestum et eorum qui audiunt animi affectus, tonis suis inspiret, dum grandia elate, moderata leniter, jucunda dulciter, tristia moeste, inflat ac modulatur, totaque arte cum affectibus consentit. Hoc ipsum in omnibus ejus ingenii lucubrationibus experiri est atque etiam non obscure animadvertere, in iis symphoniis, quas sua manu elegantissimo exarato archetypo, nomini meo inscriptas ita dicavit, ut ne exemplar penes se ullum reservaret. Quas toties a me doctorum hominum et amicorum litteris efflagitatas, cum tandem in apertum referre constituissem, ne forte in morem Plautini senis, clauso thesauro incubare, merito criminarer, cumque jam de patrono circumspicerem, cujus aeditae nomen in fronte praeferrent, non facile animo meo occurrit, Bartholomee Schrenck ornatissime, cui eas rectius, tum Ludovici ut authoris, tum meo, ut ejus qui eas impetravit, nomine, nuncuparem, quam tibi utriusque nostrum patrono singulari etc. etc. *Monachio.* (Ohne Zeitangabe).

Es ist ein unverkennbares Zeichen dafür, ein wie großes Aufsehen die von Celtis angeregten Odenkompositionen gemacht haben, daß fast um dieselbe Zeit, wo eine neue Auflage des ersten Versuches und dessen Umarbeitung durch Ludwig Senfl erschien, noch ein zweiter der größten deutschen Musiker dieser Zeit der Lösung der Aufgabe seine letzten Lebenstage widmete, der berühmte Orgelmeister Paul Hofhaimer[1]. Auch er gehörte früher dem Maximilianeischen Hofkreis von Künstlern und Humanisten an; um so sicherer dürfen wir, wenn wir nun auch ihn bei der Odenkomposition denselben eigenthümlichen Weg mit Tritonius, Michael und Senfl einschlagen sehen, schließen, daß auch sein Unternehmen eine Nachwirkung und Fortentwickelung des von Celtis gegebenen Anstoßes ist. Vielleicht hatte auch er, wie Senfl den Wunsch, die Jugendarbeit des Tritonius durch eine technisch bedeutendere oder vielleicht korrektere zu ersetzen. Daß Senfl bei seiner Arbeit die Tenöre des Tritonius beibehielt, war eine natürliche Folge des Herganges, durch den er zu dieser Arbeit veranlaßt war, wie wir gesehen haben. Er wollte nur durch die Art und Weise, wie er diese Melodien, den Charakter ihrer Tonarten voll ausprägend, mehrstimmig ausgestaltete, ihren Gehalt erhöhen. Minervius macht in seiner Vorrede über Senfl die feine und kunstgeschichtlich beachtenswerte Bemerkung: er besitze die eigenthümliche Kunst, einem Dichter gleich sowohl den Inhalt der komponirten Worte als die dadurch im Hörer erregten Gemüthsbewegungen seinen Tönen einzuhauchen, indem er in Ton und Harmonie das Großartige erhaben wiedergebe, das Maßvolle sanft, das Fröhliche lieblich, das Traurige trübe und indem er (auf solche Art) mit seiner ganzen Kunst den Gemüthserregungen folge.

Paul Hofhaimer hat sich dagegen für die Oden ebenso wie der Augsburger Michael, eigene neue Tenöre gebildet. Wir wissen von Hofhaimer's äußerem Leben nicht viel, und auch von seinen Kompositionen sind bisher nur wenige bekannt geworden. Aber der hohe Ruhm, der ihm von seinen Zeitgenossen in überschwänglichen Worten gespendet wird, belehrt uns über das künstlerische Ansehen, welches er genoß. Aus dem Dienste des Erzherzogs Siegmund von Tirol trat er in den Dienst K. Maximilians über, ward Organist zu St. Stephan in Wien, zog sich dann nach Salzburg zurück und starb hier i. J. 1537. Der Tod verhinderte ihn daran, den Horazischen Oden, welche ihn in seinen letzten Lebenstagen beschäftigt hatten, noch, wie er es vorhatte, Hymnen des Prudentius hinzuzufügen. Das Manuskript hinterließ er dem Johann Stomius, welcher es nebst 9 Senfl'schen Oden mit einer Widmung

[1] Vgl. Allg. Deutsche Biogr. XII S. 569.

an Kardinal Matthäus Lang[1] 1539 bei Johann Petrejus in Nürnberg drucken ließ[2]. In der Vorrede bemerkt Stomius: obwohl es ja allerdings nicht angemessen sei, alle Gedichte derselben Strophengattung darum auch auf dieselbe Musik zu singen, so sei doch eine Arbeit wie die vorliegende zur Uebung für die Jugend sehr dienlich, sowohl damit sie die Texte spielend auswendig lerne, als auch, damit sie die Musik lieben lerne, bis sie selbst je nach dem Maß ihrer Kräfte im Stande sei, nach Art der Alten jedem Gedichte seine eigene Musik anzupassen (*tum ut poëmata ludenda ediscat, tum etiam amare incipiat Musicen, donec pro virium ratione una cum sensu etiam modis veterum more variare calluerit*). Stomius geht also von der Ansicht aus, Horaz habe z. B. nicht alle Oden des Alcäischen Metrums auf dieselbe, sondern eine jede auf ihre eigene Melodie gesungen. Uebrigens aber tritt auch bei den Hofhaimer'schen Oden der Schulzweck in den Vordergrund.

Damit sind — abgesehen von allerhand einzelnen Stücken — die deutschen Kompositionen antiker Metren im 16. Jahrhundert erschöpft. Noch geraume Zeit aber erhielt sich damals an den humanistischen Schulen das Interesse daran.

Schon oben ist im Vorübergehen einer neuen Ausgabe der Oden des Tritonius nebst denen des Michael und einzelner weiterer Oden, Metren und Hymnen von Senfl und Anderen gedacht. Dieselbe erschien 1551—1552 bei Egenolph in Frankfurt.[3] Der Herausgeber war Petrus Nigidius, Lehrer am Pädagogium zu Marburg in Hessen. In der an einen seiner Schüler, Wolfgang von Thann, gerichteten

[1] Vgl. Allg. Deutsche Biogr. XX S. 610 ff.

[2] *Harmo- | niae poëticae Pauli Hof- | heimeri viri equestri dignitate insigni, ac Musici excel- | lentis quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque ante | hac nusquam visae, tum vocibus humanis, tum etiam in- | strumentis accommodatissimae. Quibus | praefixus est libellus plenus doctissimorum virorum | de eodem D. Paulo testimoniis. | Una cum selectis ad hanc rem locis, e Poëtis, ac- | commodatioribus, seorsim tum decantandis | tum praelegendis. | Norimbergae apud Iohan. Petreium | Anno MDXXXIX | Cum privilegio Caesareae Regiae | Majestatis ad quinquennium. |*

Ein Exemplar, 5 Stimmbücher kl. 8°, befindet sich auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. Dasselbe liegt meinen Abdrücken zu Grunde. — Die Hofheimer'schen Oden hat Innoc. Achleitner 1868 in Salzburg in Partitur und Stimmen herausgegeben. Mir ist dieser im Selbstverlag erschienene Abdruck nicht zu Gesicht gekommen.

[3] (Tenor:) *Geminae | undeviginti odarum | Horatii melodiae, qua- | tuor Vocibus probe adornatae, cum sele- | ctissimis Carminum, partim sacrorum, partim pro- | phanorum, concentibus: additis circa finem aliis item cantionibus, matutinis, meridianis & serotinis: Pae- | dagogiis recte institutis, ac scholis quibuslibet | pro exercenda iuventute literaria | accommodatissimis. | etc.*

Am Schluß: *Francofurti, Apud Chri- | stianum Egenolphum Hadamarium | Anno MDLII | Mense Maio.* | — (Die anderen Stimmen von 1551.) 4 Stimmbücher kl. 8°. Exemplar auf der Leipziger Stadtbibliothek.

Widmung und Vorrede erzählt er: Die in Marburg 1531 erschienene Ausgabe der Oden des Michael (also auch von diesen gab es eine 2. Ausgabe!) sei am Marburger Pädagogium mit großem Nutzen gebraucht worden, gegenwärtig aber vollständig vergriffen. Damit nun die Schüler hier wie anderer Orten eines so vortheilhaften Lehrmittels nicht entbehrten, habe er sich zur Veranstaltung einer neuen Ausgabe entschlossen; dieser habe er zugleich die um etwas älteren Oden des Tritonius, auch Kompositionen der häufiger vorkommenden sonstigen Metren von anderen Musikern und einige geistliche Gesänge zum Gebrauche der Schuljugend hinzugefügt.[1]

Mit diesem Druck scheint die immerhin merkwürdige Erscheinung in der Musik- und Schulgeschichte des 16. Jahrhunderts ihren Kreislauf zu beschließen.[2]

---

[1] Der betreffende Abschnitt der Vorrede lautet: *Exiit in publicum Aldi Manutii compendium anno a natali Christiano 1526 una cum modis undeviginti Odarum Horatianarum, ad juventutem exercendam eleganter factis, dextere admodum id negotii tum procurante elegantissimo viro Theobaldo Billicano, qui ipse primus epitomen Aldinam ex ingenti opere concinnarit, atque Michaelem symphonetam egregium ad modulorum compositionem incitarit. Ea exemplaria Augustae primum excusa, tandem post quinquennium denuo Marpurgi invulgari coeperunt, non sine maximo plurimorum adolescentium profectu: multum verae laudis inde quoque reportantibus doctissimis viris Chasparo Rhodolpho, atque Reinhardo Hadamario, id temporis diligentissimis paedagogii praefectis. Atqui paucis hisce annis utraque aeditio sic propemodum tandem evanuit, ut hodie nulli amplius prostent codices. Quum igitur et ego quoque sparten, quae denuo mihi hic obtigit, aliquo pacto exornandam ducerem, indignum plane ratus sum ob librorum penuriam tot pueros cum hic tum alibi tanta utilitate diutius privari. Dictas igitur Odarum harmonias cum foenore etiam, ut vides, describere in animum induxi meum. Placuit enim prioribus Melodiis, hoc est iis quae in compendio Aldino extant, Petri Tritonii quoque modulos antiquiores aliquanto, nec minus (quantum in id genus cadere potest) jucunditatis habentes praemittere. Fuit autem Aldinorum modorum: sic enim nunc appello: autor Michaël quidam insignis musicus, psaltes olim templi summi Augustani, quemadmodum ex D. Billicano aliquoties audivi, sed cujus cognomen excidisse sibi fatetur. Ego utrique autori, discernendi gratia, suas notulas, Petro breves ac semibreves, Michaëli semibreves et minimas data opera reliqui. Jam puerorum formandorum artifices in literariis scholis, quod maxime cuique placuerit excerpant. Ceterum Odis Horatii undeviginti, a Diomede etiam ac Perotto diligenter trutinatis, addidimus et ejusdem Poëtae carmina cum argumentis, sic ut quilibet puer quoties libet utriusque aeditionis modulis etiam integras Odas maximo cum fructu percantare possit. Adjecimus praeterea frequentiora genera carminum aliquot musicorum insignibus harmoniis decorata: cantiones item pias, matutinas, meridianas, et vespertinas.*

[2] Ich will nicht unterlassen, bei diesem Anlaß Herrn Rob. Eitner für die freundliche Wegweisung zu danken, durch welche er mich bei der Feststellung des Thatbestandes gefördert hat, sowie den Verwaltungen der Kgl. Bibliothek zu Berlin, der Hof- und Staatsbibliothek in München und der Leipziger Stadtbibliothek für die in liberaler Weise gestattete Benutzung der alten Drucke den verbindlichsten Dank auszusprechen.

Daß den Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts der Gedanke, die Horazischen Oden in Musik zu setzen, überhaupt kam, darüber kann man sich in keiner Weise wundern. Es galt ihnen für ausgemacht, daß auch die Alten ihre Oden nicht gelesen sondern gesungen hätten und zwar zur Begleitung der Cithara. Was die Griechen betrifft, so ist dies ja auch keinem Zweifel unterworfen. In Betreff der Horazischen Oden wird es allerdings heute bestritten; den älteren Humanisten fiel aber nicht ein, zwischen Horaz und seinen griechischen Vorbildern in dieser Hinsicht einen Unterschied zu machen. Minervius spricht denn auch in seiner Vorrede vielmehr seine Verwunderung darüber aus, daß vor dem Tritonius noch kein Musiker darauf gefallen sei, den Humanisten für eine so edle Geistesfreude seine Kunst zur Verfügung zu stellen. Sei doch der Musiker gewissermaßen ein Kollege der Humanisten; darum liege es für ihn nahe genug, die Liederart, deren sich die größten Dichter bedient und die sie zur Cithara gesungen hätten, mit Musik zu versehen. In der That mußten sich ja die Humanisten gegen die alten römischen Hörer in großem Nachtheil fühlen, wenn sie die Lieder, welche jenen in dem höherem Schwung der Töne entgegen klangen, ihrestheils nur lasen oder lesen hörten. War es doch nur der halbe Eindruck von dem, den der Dichter beabsichtigt hatte. Solche Betrachtung lag ihnen um so näher, weil jene älteren Humanistengenerationen nicht sowohl darauf aus waren, nur gelehrte Kenntnisse vom Alterthum zu gewinnen, als vielmehr seine Hervorbringungen zu genießen. Sie studirten das Alterthum nicht als etwas längst vergangenes, sondern es erschien ihnen wie ein schlummerndes Dornröschen, welches man nur zu erwecken brauche, um es dem vollen frischen Leben wiederzugeben. Sie wollten daraus nicht nur Einsichten, Lehren, Beispiele für eine ganz anders geartete Gegenwart gewinnen, sondern sie meinten es unmittelbar in die Gegenwart übertragen zu können und sie schauten es nicht unter den erst aus der kritischen Untersuchung des Alterthums selbst zu gewinnenden Voraussetzungen an, sondern faßten es auf die naivste Art unter den Anschauungen des modernen Daseins auf. Wollten sie also den lebendigen Genuß der antiken Oden haben, so mußten sie sie nothwendiger Weise auch singen, wie die Alten sie gesungen hatten. An Stelle der Cithara stand ihnen ja allenfalls die Laute, das damals gefeierte Virtuoseninstrument zur Verfügung. Es war aber zugleich für sie natürlich, so zu schließen: die Oden sind das Höchste, was die Welt an lyrischer Poesie geleistet hat; die Musik dazu kann eben auch nur die höchste und feinste Gattung von Gesang gewesen sein, welche die griechischen und römischen Schüler des Orpheus hervorgebracht haben. Sollen demnach

die Modernen etwas annähernd Richtiges an Musik für diese Oden schaffen, so kann es nur in derjenigen Gesangsform sein, welche für ihre Begriffe die künstlerisch höchste ist.

Nun stand um jene Zeit zu dem Aufschwung der Geistesbildung durch die humanistischen Studien ein ähnlich mächtiger Aufschwung der Musik nicht nur äusserlich in Parallele, sondern offenbar auch innerlich in naher Verbindung, und grade die Kunst des Liedergesanges zeigte sich dabei in erster Linie. In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts war in der polyphonen Vierstimmigkeit die kanonische Form dieser Liedergattung erreicht worden; man wird nicht fehlgehen, wenn man dabei für Deutschland eben jenem großen Meister Heinrich Isaac, dem *musicorum Roscius alter*, wie ihn Minervius nennt, der in Kaiser Maximilians Künstler- und Gelehrtenkreise als leuchtendes Gestirn glänzte, das vornehmste Verdienst beimißt. Bei demselben Oeglin, welcher unter des Celtis Auspicien 1507 die Oden des Tritonius zuerst druckte, erschien 5 Jahre später die erste Sammlung deutscher vierstimmiger Lieder, der dann bis zu dem reichhaltigen Forster'schen Werke herab eine Reihe ähnlicher Sammlungen folgte. Isaac und Hofhaimer finden sich unter den Komponisten jener ersten Oeglin'schen Liedersammlung, und Ludwig Senfl ist unbestritten der höchste Genius unter der nun alsbald erblühenden erstaunlichen Fülle von Komponisten solcher Gesänge. Mitten im frisch und mächtig hervorquellenden Strome dieser neuen Kunst stehend, die alles Frühere weit hinter sich zu lassen schien, wie hätten wohl Celtis und seine Freunde anders gekonnt, als in ihr auch die einzig angemessene Form für die alten Oden zu erkennen? einer solchen Aufgabe: der edelsten Lyrik zur Trägerin zu dienen, konnte nur die edelste Form der modernen Musik gewachsen scheinen. Darum sahen sie sich gedrungen, nach dieser Kunstgattung zu greifen, wenn sie auch, wie wir gleich sehen werden, zu gleicher Zeit die Nothwendigkeit erkannten, ihre damals herrschende Form in wichtigen Punkten zu verlassen. Denn sobald sie an die Ausführung gingen, mußten sie auf verschiedene Schwierigkeiten stoßen.

Zunächst sei bemerkt, daß man damals eine Melodie, welche für eine Horazische gegolten hätte und also als Anhalt und Vorbild hätte dienen können, nicht kannte. Wir besitzen heute bekanntlich eine Melodie, welche die Ehre genießt für eine Horazische zu gelten. Die Sache verdient, wenn sie gleich mit unserem Gegenstand mehr scheinbar als wirklich zusammenhängt, doch hier im Vorübergehen der Erwähnung. Der Zusammenhang ist folgender: In einem Manuskript (wohl des 11. Jahrhunderts) der medicinischen Fakultät zu Montpellier (Nr. H. 425) findet sich eine sapphische Ode des Horaz,

nämlich *Est mihi nonum superantis annum* (Buch IV, Ode 11) mit einer in Neumen geschriebenen Melodie. Nachricht davon hat, so viel ich sehe, zuerst im vorigen Jahrhundert Laborde in seinem *Essai sur la musique ancienne et moderne, tome II p. 43* gegeben; eine *étude* darüber von Theod. Nisard findet sich in Joh. Kasp. Orelli's Horaz (3. Ausg. durch J. G. Baiter) II. S. 924 ff. Da Horaz als Muster der sapphischen Strophe seine berühmte 2. Ode des I. Buches: *Jam satis terris nivis atque dirae* giebt, so hat man jener Melodie, indem man also annahm, es sei die von Horaz allgemein für seine sapph. Strophe gebrauchte Melodie, später gewöhnlich statt des *Est mihi* diesen Text *Jam satis* untergelegt. Die Lesung der Neumen ist um so sicherer da sie zu 6 Strophen wiederholt werden; nur die 1. Zeile der 1. Strophe zeigt eine kleine Abweichung. Von dieser abgesehen lautet die Melodie:



Woher dem Schreiber der Handschrift diese Melodie bekannt war, das läßt sich leicht sagen: es ist nämlich die Melodie des Hymnus *Ut queant laxis resonare fibris*, der eben auch in sapphischer Strophe gedichtet ist.

Dieser Hymnus, dem bekanntlich die mittelalterlichen Namen der Töne *ut re mi fa sol la* entstammen sollen, war durch Guido von Arezzo zu einem unentbehrlichen Hülfsmittel des Musikunterrichts gemacht; seine Melodie war also jedem Musiker schon aus diesem Grunde bekannt und geläufig, und es lag einem Freunde der Oden des Horaz so nahe wie möglich, über eine von dessen sapphischen Oden die allbekannten Noten des Hymnus gleichen Metrums zu schreiben. Schon weil sich die Sache auf diese Weise so einfach erklärt, erscheinen alle weiteren über diesen so begreiflichen Hergang hinausgehenden Schlußfolgerungen doch recht gewagt. Der Hymnus *Ut queant* dürfte dem 8. Jahrhundert angehören; für seinen Dichter gilt Paulus Diaconus. Es ist ja nicht geradezu unmöglich, daß sich — z. B. als Melodie irgend eines älteren im gleichen Metrum gedich-

teten Hymnus — eine echte Horazische Melodie wirklich bis ins 8. Jahrhundert erhalten hätte, die dann von dem Dichter des *Ut queant* auf seinen Hymnus übertragen und einige Jahrhunderte später von dem Schreiber der Handschrift von Montpellier mit glücklichem Instinkt seiner ursprünglichsten Bestimmung zurückgegeben wäre. Daß sich im Allgemeinen innerhalb des gregorianischen Chorals wirklich antike Melodien erhalten haben, davon bin auch ich sehr überzeugt. Aber ein Beweis dafür, daß dies mit der vorliegenden Melodie in der That der Fall sei, wird durch den Hergang selbst nicht erbracht. Wenn es erstens gewiß wäre, daß seit Erfindung der sapphischen Strophe alle Strophen dieses Metrums auf ein und dieselbe Melodie gesungen worden wären, und wenn zweitens die Melodie *Ut queant* die einzige uns erhaltene alte Melodie zum sapphischen Metrum wäre, dann stünde es allerdings ein gut Theil besser um diesen Beweis. Das erstere ist nun zwar nicht eben unmöglich: wurden doch auch bei unseren Minne- und Meistersängern alle Strophen desselben Tones wirklich auch zur selben Melodie gesungen; erwiesen ist es jedoch meines Wissens für die antike Kunstübung nicht. Was aber das zweite betrifft, so besitzen wir wirklich noch eine andere alte gregorianische Melodie zu einem in sapphischer Strophe gedichteten Hymnus, nämlich zu *Vita sanctorum decus angelorum* (Bäumker, Kath. Kirchenl. I. Nr. 271). Sie könnte also ebensogut den Anspruch erheben, die echte alte sapphische Melodie zu sein. Daß ein Schreiber des 11. Jahrhunderts nicht sie, sondern die Melodie *Ut queant* über den Horazischen Text schrieb, verleiht der letzteren durchaus kein höheres Anrecht; denn daß es sich bei diesem Hergang um mehr als eine Kombination des Schreibers gehandelt hätte, daß wirklich eine Tradition Horazischen Gesanges sich bis ins 11. Jahrhundert fortgepflanzt hätte, die Annahme leidet an einem so hohen Grad von Unwahrscheinlichkeit, daß man sie ruhig zu den Unmöglichkeiten stellen kann. Wir hätten übrigens im gregorianischen Gesang auch noch einen Bewerber um die Ehre, die antike Melodie der Ode *Scriberis Vario fortis et hostium* zu sein, nämlich die des im 2. Asklepiadeischen Metrum gedichteten Hymnus *Festum nunc celebre magnaque gaudia* (Bäumker, l. c. I. Nr. 331). Vielleicht fände sich bei weiterem Suchen noch mehr. Hier ist indessen in keinem Fall der Ort, auf die ganze Frage weiter einzugehen, denn unsere Odenkomponisten des 16. Jahrhunderts, obwohl ihnen ohne Frage jene gregorianischen Melodien, vor allem das *Ut queant* genugsam bekannt waren, haben sie doch für ihren Zweck weder benutzt noch auch sich zum Vorbild für die Art und Weise dienen lassen, in der sie selbst ihre Oden setzten.

Dieser letzte Punkt verdient nun etwas näher ins Auge gefaßt zu werden.

Was zunächst die Bildung der den mehrstimmigen Sätzen bald im Tenor, bald in anderer Stimme zu Grunde gelegten Melodie betrifft, so durften die Meister von 1500 annehmen, hierin etwas der Antike Nahekommendes schaffen zu können. Die Melodiebildungen jener Zeit befinden sich nämlich noch in einer weitgehenden Gebundenheit, indem sie auf dem Charakter der (12) sogenannten Kirchentonarten, der *modi, toni,* ruhen.

Jeder Modus hat nicht nur in Dominante, Mediante und dem Umfang der Melodie seine Eigenthümlichkeiten, sondern er hat auch gewisse Tonfolgen, in denen sich sein charakteristisches Wesen mehr oder minder typisch darstellt. Dadurch wird die Melodiebildung von vornherein in Fesseln geschlagen. Von der Bedeutung dieses Umstandes kann man sich unschwer an einem Beispiel aus unseren Oden überzeugen. Die erste Melodie des Tritonius, *Maecenas atavis,* ist im 11. Modus (*ut-sol*) gesetzt. Er selbst hat sie nach *f* transponirt; Senfl setzt sie in *c*. Im gregorianischen Gesang ist nun, wie zunächst bemerkt werden muß, der äußern Bezeichnung nach der 11. Ton mit dem 5. zusammengeflossen, d. h. die Melodien *ut-sol* sind unter den als *fa-ut* bezeichneten zu suchen. Die Vermischung hat theils dadurch stattgefunden, daß der 11. (jonische) Ton meistens auf *f* (mit *b*) transponirt gesungen ward, theils dadurch, daß wirklich der die beiden Tonarten scheidende charakteristische Ton (*f-b* : *f-h*) vielfach verwischt ward, indem man jonisches *b* im Heraufsteigen zu *h* erhöhte, lydisches *h* im Herabsteigen zu *b* vertiefte. Betrachtet und vergleicht man nun eine Anzahl gregorianischer Choräle des 5. Tones, z. B. im *Graduale romanum* die Introiten *Verba mea*, *Exaudi deus*, *Domine in tua misericordia*, *Loquebar de testimoniis*, *Narraverunt mihi*, *Christo confixus;* die Graduale *Propitius esto*, *Convertere Domine*, *Bonum est confiteri*, *Discerne causam*, *Tollite hostias*, *Benedictus qui venit*, *Protector noster*, *Beatus qui intelligit*, *Benedicta es tu*, *Exaltent eum*, *Liberabit pauperem;* die Offertorien *Exspectans exspectavi*, *Sicut in holocaustis;* die Kommunionen *Intellige clamorem*, *Laetabitur justus*, *Ultimo festivitatis die*, *Dico vobis*, *Pacem de coelo* u. s. w., dann prägt sich dem Ohr bestimmt und deutlich ein Bild der Tonart in den Melodieführungen aus: die Neigung zur Kadenz auf der Mediante *a*, das Vorklingen, die häufige *repercussio* der Dominante *c*, der häufige Tonfall *f a c* am Anfang, *d c* im Innern, der ständige Schlussfall *g-f* u. s. w. Hält man daran sodann die Melodie *Maecenas atavis* des Tritonius, so hat man alle diese Eigenthümlichkeiten vor sich: den in *f a c* aufsteigenden Ein-

gang, und nach Berührung der Dominante *c* die erste Kadenz auf der Mediante *a*, die 2. Kadenz auf der Dominante mit dem Tonfall *d—c*, nochmals dies charakteristische *d* im Beginn der 4. Melodiezeile stark betont und dann den Schluß *g-f*. Das ist eine nahezu schematisch auf den Charakteristiken des 11. Tones erbaute Melodie! Nun stand für Tritonius und seine Zeitgenossen die Identität der damaligen Kirchentonarten mit den antiken fest, was ja auch, obwohl sich die Namen theilweise verschoben haben, im Wesentlichen richtig ist. Je enger sich also Tritonius an die Kirchentonarten anschmiegte, je mehr konnte er auch annehmen, wirklich eine den antiken Tonfolgen entsprechende Melodie zu schaffen.

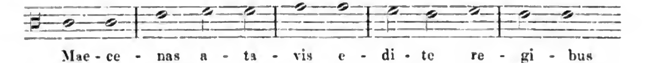
Nun aber begannen mit einer weiteren Frage die Zweifel: wie waren diese Melodietöne rhythmisch zu formen? ein Zweifel, auf den weder die damalige Mensuralmusik noch die Metrik eine bestimmte Antwort, oder vielmehr auf den die Musik eine unmetrische, die Metrik eine unmensurirbare Antwort zu geben schien.

Die Mensuralmusik verlangte, daß die Tonreihe sich durch das ihr jeweilig zu Grunde liegende Maß taktisch korrekt theilen lasse. Takt und Rhythmus konnten dabei in mannigfacher Weise mit einander in Gegensatz stehen, z. B.:



aber die Gesammtreihe muß rational, d. h. richtig theilbar bleiben und (in der Melodie) die letzte Hebung des Verses auf den ersten Takttheil fallen.

Nun aber kannte die Metrik nur Länge und Kürze und zwischen beiden nur das Verhältniß von 2 : 1. Bildete man danach die mensurirte Tonreihe:



so ergab das musikalisch betrachtet reinen Unsinn, obwohl es metrisch für richtig gelten mußte. Es wäre ja zwar leicht zu bessern gewesen:



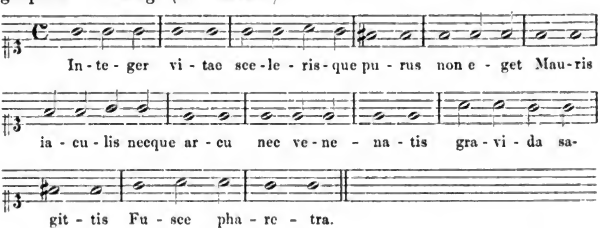
Wenn aber der Musiker Tritonius so dachte, so widersprach der Metriker Celtis, denn in seiner Metrik stand nichts von solcher Verlängerung zweier Silben. Ist doch die Welt in ihrer Weisheit noch ganze drei Jahrhunderte in den irrigen Voraussetzungen des Celtis hängen geblieben, bis sie begriff, daß dieser Widerspruch zwischen Metrik und Musik unmöglich in Wahrheit je bestanden haben könnte. Aber für Celtis und seine Freunde gab es eben weder diese Einsicht noch eine Roßbach-Westphal'sche Lösung des Räthsels; sie mußten sich daher anders helfen.

In der Musik des 16. Jahrhunderts blühte außer der streng gemessenen Mensuralmusik der gregorianische Gesang, dessen völlig taktfreie Tonreihen nach dem Rhythmus und nach den Accenten des Textes, mochte dieser nun Poesie oder Prosa sein, gesungen und betont wurden. Ihr Vortrag ist wesentlich deklamatorischer Natur. Konnte man nun in solchen Tonreihen Prosatexte recitirend vortragen, warum hätte man das Gleiche nicht mit Textworten thun können, welche man im Anschluß an ihre Quantitäten zugleich nach den Regeln der Metrik zu betonen hatte, indem man annähernd der langen Silbe die doppelte Zeitdauer der kurzen gab, wie im gregorianischen Gesang die Longa nur annähernd die doppelte Länge der Brevis hat? Damit erreichte man den, wie man wähnte, korrekten Vortrag des antiken Verses. Man schuf sich also einen Gesang, welcher die Mitte zwischen dem gregorianischen und dem mensurirten hielt und die Prinzipien beider mischte: gregorianisch, insofern seine Accente durch den Text geregelt werden und seine Tonreihen sich nicht in geregeltes Taktmaß fügen; mensurirend dagegen, insofern trotzdem dem quantitirenden Silbenmaß ein ziemlich geregeltes Längenverhältniß der Töne von 1 : 2 entspricht.

Mae - ce - nas a - ta - vis e - di - te re - gi - bus

Mag die Sache erstaunlich einfach scheinen: es war doch eben damit ein alles Herkommen verlassendes Verfahren eingeschlagen. Ich habe es so weitläufig ausgeführt, um aufzuzeigen, daß erst eine Reihe von Schlüssen und welche Schlüsse und Erwägungen dazu führen konnten. Daß trotz der anscheinenden Einfachheit nicht auch Andere, die sich dieselbe Aufgabe stellten, darauf verfielen, läßt sich denn auch glücklicher Weise an einem Beispiel nachweisen. Auch im 1. Buch der Frottolen, welche 1504 bei Petrucci gedruckt und im vorigen Heft dieser Blätter besprochen wurden, findet sich eine Horazische Ode (*Integer vitae scelerisque purus*) in vierstimmigem Satz. Dort aber hat der Komponist, um einen richtigen musikalischen

Rhythmus zu bauen, den metrischen Bau des Textes eben einfach geopfert. Er singt (im Diskant):



Da ist also von antiker Metrik und von Beobachtung der Quantitäten keine Rede mehr. Dieselbe Ode ist später auch von Senfl komponirt. Er aber, durch die neue Bearbeitung der Tenöre des Tritonius mit dem von diesem befolgten ohne Zweifel durch Celtis eingegebenen Prinzip vertraut, befolgt dasselbe auch in seinen eigenen Odenkompositionen. Sein Tenor der obigen Ode (abgedruckt in der Ausgabe der Hofhaimer'schen Oden Bl. 4 d) lautet:



Sollte aber, was durch diese musikalische Behandlung für die prosodisch richtige Deklamation des Textes gewonnen war, nicht wieder verloren werden, so mußte der einen Abweichung vom üblichen Gesange eine zweite folgen, welche dem Ganzen ein für den damaligen deutschen Hörer noch ungewöhnlicheres Gepräge gab. Hätte nämlich Tritonius die drei anderen Stimmen dem Tenor in kanon- oder fugenartiger Weise verbunden, wie dies damals dem Stile des weltlichen Liedes in Deutschland ausschließlich entsprach, dann hätte er allerdings die taktische Unregelmäßigkeit des Tenors durch die Mensurirung des Gesammtsatzes leicht wieder aufheben können; aber er

hätte ja damit auch den antiken Versrhythmus wieder verdeckt und verwischt.

Sollte dies nicht geschehen, sollte dieser antike Rhythmus vielmehr den ganzen Gesang beherrschen, dann mußten die anderen Stimmen mit dem Tenor *(nota contra notam)* akkordisch verbunden werden. Auf diese Weise konnte dann der musikalische Gesammtkörper von allen vier Stimmen im strengen Anschluß an die Prosodie deklamatorisch vorgetragen werden. Eine solche akkordische Verbindung der Stimmen aber, wie einfach sie uns heute aussieht, war damals in Deutschland für ein weltliches Lied dieser Kunstgattung etwas durchaus nicht Übliches. Wenn Tritonius-Celtis durch ihren Zweck auf diese Wendung geleitet wurden, so läßt es sich ja allerdings als möglich denken, daß Tritonius die italienischen Frottolen, in welchen uns dieser Stil in der That begegnet, bereits kannte, wenn sie gleich zur Zeit, als er seine Oden schrieb, noch nicht bei Petrucci gedruckt waren. Auch mag man vielleicht in den Kirchen die gregorianischen Choräle mitunter in solcher akkordischen Mehrstimmigkeit gesungen haben. Aus etwas späterer Zeit sind mir Beispiele vorgekommen. So giebt z. B. das (lutherische) Schumann'sche Gesangbuch von 1543 den *tonus peregrinus* in folgendem Satz:



Jedenfalls aber ist es klar, und darauf kommt mir's hier nur an, daß Tritonius in der Art, wie er die Odenkompositionen gestaltete, von derjenigen Weise, welche sonst damals in Deutschland die Komposition des mehrstimmigen Liedes beherrschte, aus deutlich erkennbaren Gründen abwich. Eben darum ist es denn auch eine vollberechtigte Annahme, daß der Augsburger Michael und Paul Hofhaimer, wenn sie das gleiche Verfahren einschlugen, dabei so gut wie Senfl durch das Vorbild des Tritonius geleitet wurden, und dem-

nach verbleibt denn auch dem Celtis die Vaterschaft der ganzen Sache.

Wenn Tritonius die Längen und Kürzen seiner Melodietöne nach dem prosodischen Gehalt der Textsilben bestimmte, so übertrug er auf sie ein dem gregorianischen Choral an sich fremdes Element. Denn der Tonwerth wird in den gregorianischen Gesängen nicht nach der Prosodie, sondern nach den Accenten des Textes bestimmt. Es liegt jedoch in dem Verfahren des Tritonius offenbar ein sehr tiefer Blick, der die ganze mittelalterliche Überlieferung durchbrechend in das innere Wesen der Sache vordrang. Denn man erkennt darin die Voraussetzung, daß, wenngleich das Grundprinzip der allein aus dem Text zu gewinnenden Bestimmung über den Vortrag der Tonreihen und die Geltung ihrer einzelnen Noten wie für die mittelalterliche, so auch für die antike Musik richtig sei. doch in letzterer aus der Natur der Sache selbst dabei zwei verschiedene Arten des Vortrags müßten hervorgegangen sein, die eine für Prosatexte, die andere für das Gedicht. In beiden Fällen bestimmte allerdings nur das Wort die Notenwerthe, aber in der Prosa nur durch den Accent, weil der Rhythmus der Prosa eben nur auf dem Accent beruhte, im Vers dagegen neben dem Accent auch durch die Prosodie. Die kirchlich-musikalische Praxis und Theorie des Mittelalters hatte zwar diese Einsicht verloren, aber dem nachdenkenden Metriker mußte sich die Ueberzeugung aufdrängen, daß unmöglich die antike Kunst ein bis zu den feinsten Schönheiten durchgeführtes System des Versbaues entwickelt haben könne, um es im musikalischen Vortrag sogleich wieder preiszugeben und aufzuheben. Wenn also — so wird Tritonius geschlossen haben — zur Zeit des Horaz auf einer der später als gregorianisch bezeichneten Tonreihen ein Odenvers gesungen ward, so übertrug sich von selbst und ohne daß man dies, wie heute, in der Notenschrift durch verschiedene Notenwerthe auszudrücken brauchte, die Prosodie des Textes auf die Musik. Als jedoch später die Einsicht in die Gesetze der antiken Prosodie und die praktische Vertrautheit damit verloren ging, da erst verwischte sich im kirchlichen Gebrauch der charakteristische Unterschied zwischen dem Vortrag des Verses, z. B. einer Hymne, und der Prosa. Schon als Gregor's des Großen neue Ordnung der Liturgie ins Leben trat, mag man die Hymne, deren wahre Prosodie man nicht mehr kannte, ebenso accentisch, wie den Prosatext der Psalmen u. s. w. vorgetragen haben. Ich sage, deren wahre Prosodie man nicht mehr kannte, weil die antike Metrik zu einem Schema gleichmäßiger Längen und Kürzen herabgesunken war. Hierin eben steckte ja der Knoten der Schwierigkeit, den Tritonius damit durch-

hieb, daß er trotz regelmäßiger Längenverhältnisse zwischen den Noten dennoch auf den **musikalischen** Rhythmus verzichtete und sich mit dem **deklamatorischen** begnügte. Die neueste Metrik aber hat den Knoten gelöst und uns in den Stand gesetzt, das Werk des Tritonius vollständig zum Abschluß zu bringen. Er erkannte das **Ziel** vollkommen richtig; nur der Weg dahin blieb ihm durch eine falsche Voraussetzung verlegt. Wir stehen dagegen heute wirklich endlich an dem Ziel, wo sich uns die vollste und schönste Übereinstimmung des metrischen Rhythmus mit dem musikalischen offenbart hat. Das musikalisch verzweiflungsvolle Schema z. B. des Asklepiadeischen Verses, welches dem Tritonius vorlag:

– ⏓ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –

lautet für uns:

– ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | – | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧

und wir können damit der Komposition des Tritonius selbst, ohne ihr den mindesten Zwang anzuthun, den besten musikalischen Rhythmus und eine Schönheit verleihen, deren sich der alte Meister noch im Grabe freuen möchte. Es müssen nur vorher in Betreff der Übertragung der Metren in moderne Notenwerthe, die im Allgemeinen weder Schwierigkeiten noch Zweifeln unterliegt, hauptsächlich zwei Punkte festgestellt werden: wie der (sogen. kyklische) Hexameter im logaödischen Vers und wie der irrationale Spondeus zu behandeln ist. Für den ersteren, der mit seinen 3 Moren einen Dreivierteltakt darstellt, ergiebt sich die Notengestalt ♩. ♪ ♩ so einfach, daß sie kaum der Rechtfertigung bedarf. Soviel ich weiß, ist sie auch von den neuen Metrikern als richtig anerkannt. Nach der Theorie sollen von den 3 Moren 2 dergestalt auf die beiden ersten Silben kommen, daß die 2. der 1. die Hälfte ihres Werthes abgiebt; dem entspricht aber die metrische Bezeichnung ⏑⏑ ⏑ und die musikalische ♩. ♪ ♩.

Zweifelhafter ist die zweite Frage, die musikalische Wiedergabe des irrationalen Spondeus. Das – ⏓ soll nur drei Moren haben, also darf man nicht 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (4 Moren) setzen. Schreibt man 𝅗𝅥 ♩, so entsteht ein ebenso unzulässiger Widerspruch zwischen der langen Silbe und der kurzen Note. Dem bloßen Theoretiker läge es nahe zu sagen: es handelt sich hier musikalisch nicht um eine Länge statt der Kürze, sondern nur um eine dynamische Erhöhung des Vortrags der kurzen Note. Aber praktisch ausgeführt würde es doch einigermaßen sinnlos und lächerlich klingen, wenn man eine Reihe von Versen so vortragen wollte:

Mae-ce - nas o et prae - sunt quos cur - col - le - gi-

Das ist unmöglich richtig! Ich kann mir nicht anders denken, als daß, wenn eine Länge mit einer irrationalen anderen verbunden mit ihr den Werth von 3 Moren darstellen soll, dies nur dadurch richtig erreicht wird, daß jede um eine halbe More verkürzt wird: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} = 2 + 1$. Auf diese Weise mischt sich auf rhythmisch reizvolle Weise ein $\frac{6}{8}$-Takt unter den $\frac{3}{4}$-Takt und es entsteht, wenn wir letzteren in seinen zwei (logaödischen) Formen nehmen, die schönste Mannigfaltigkeit innerhalb des gleichen Grundmaßes:

Im Vorbeigehen gesagt, glaube ich übrigens, daß die ursprüngliche Bedeutung der irrationalen Länge nicht sowohl eine musikalische als eine orchestische war. — Dieselbe Formel kann man dann füglich auch in einem zweiten Fall anwenden: wenn nämlich am Versschluß an letzter Stelle in der Thesis eine irrationale Länge steht. Zwar handelt es sich hier, modern gesprochen, wohl nur um eine Fermate, also . Aber der rhythmischen und ebenso der orchestischen Wirkung nach wird diese irrationale Länge die Mitte halten zwischen und , d. h. eben, sie wird wirken, wie . —

Wenn man also dementsprechend in der vierten Archilochischen Strophe (Buch I, Ode 4) im *Archilochius major* den *Ithyphallicus* schließt: *Fa - vo - ni*, so muß dagegen der Ausgang des darauf folgenden jambischen katalektischen Trimeters in Noten lauten:

ca - ri - nas

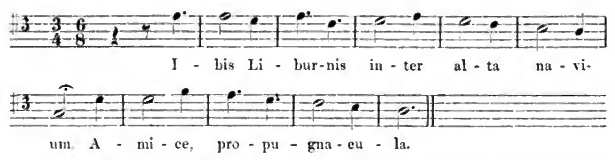
denn hier handelt es sich metrisch nicht um ⏑ – ⏓ sondern um ⏑ – ⏓.

Mögen nun hier einige der Melodien des Tritonius als Beispiele folgen. Die jonische des kleinen Asklepiadeischen Systems (Buch I, Ode 1) lautet in dieser Rhythmisirung:

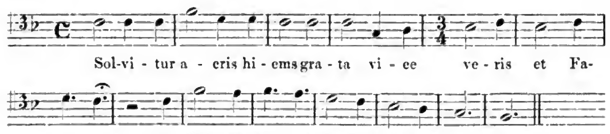


me - ta - que fer - vi - dis

Die äolische Melodie zum jambischen Epodenmetrum (Epod. 1) lautet:



Bunter mit einem Rhythmenwechsel gestaltet sich die eben erwähnte jonische Melodie zur vierten Archilochischen Strophe, Buch I, Ode 4:



Vergleicht man diese Melodien mit den unten mitzutheilenden Originaltenören, so überzeugt man sich, daß den alten Melodien, indem ihnen der Rhythmus gegeben ward, übrigens ihr Wesen vollständig verblieb. Der Satz des Tritonius verhält sich zu obigem etwa, wie die erst halb erschlossene Knospe zur vollen Blume. Ja, man kann dreist behaupten: wenn Tritonius und seine Mitschüler unter dem skandirenden Taktstock des Celtis den Horazischen Text unter dem Gesang recht schön deklamirten, so klang ihr Vortrag der Tonreihen nicht viel anders, als in obiger rhythmisirter Form. Das Richtige drängte sich von selbst auf.

Auf diesen Punkt der anderen Rhythmisirung bin ich nicht ohne Absicht näher eingegangen. Wir erfahren aus den mitgetheilten Vorreden der verschiedenen Drucke, daß die Oden im 16. Jahrhundert in den humanistischen Schulen viel gesungen worden sind und sich als ein nützliches und sehr beliebtes Lehrmittel erwiesen haben. Sollte das nicht heute noch ebensowohl geschehen können? Dienten sie nach der Bemerkung des Stomius dazu, daß die Schüler in der Musikstunde zugleich gute Horazianer wurden und in der

Horazstunde gute Musiker, warum sollten sie nicht den Primanern unserer Gymnasien den gleichen Dienst leisten? Die Fremdartigkeit der alten Tonsätze wird zumal bei der Vorliebe unserer Zeit für das historische Kostüm die Schüler eher anziehen als abstoßen, weil ihr archaistisches Gepräge dem antiken Klang der Verse besser entspricht, als irgend eine moderne Musik es könnte. Dem musikalisch begabten Schüler würden sie sogar zu einer vortrefflichen Vorbereitung für späteres Anhören und Begreifen der großen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts dienen. Vor Allem aber wird der Gesang dieser Oden den Schüler mit den antiken Metren vertrauter machen, als das Auswendiglernen ihrer Schemata es irgendwie vermag. Wie lästig und schwer fällt es erfahrungsmäßig den Meisten, diese Schemata zu lernen, und wie bald pflegen sie wieder vergessen zu sein! Das Singen dagegen wird sie lebendig und in ihrer Schönheit faßlich machen und sie dem Gedächtniß fest einprägen. Für solchen praktischen Zweck ist es denn aber freilich unbedingt nöthig, die alten Oden in rhythmisirter Gestalt zu singen, weil eben nur diese die wirklich richtige Gestalt der Metren wiedergiebt. Möchten sich die Gymnasien den Vorschlag ans Herz gelegt sein lassen und den Versuch machen! Er wird gute Früchte tragen: *juventutem exerceri, tum ut poemata ludendo ediscat, tum etiam amare incipiat musicen.*

Ich lasse nun hier die je 19 Odenlieder des Tritonius, Senfl und Hofhaimer in der originalen Notirung in Partitur folgen. Die Sätze des Michael lasse ich fort; sie sind unbedeutender und meistens recht trocken. Dem Musiker bieten diese Sätze zugleich sehr lehrreiche und anziehende Beispiele der deutschen Harmonisirungskunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

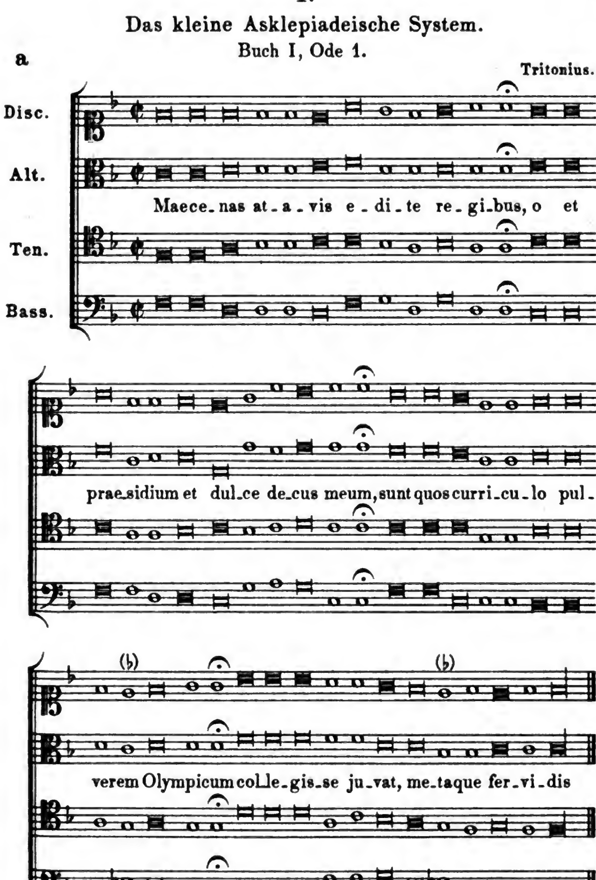
I.

Das kleine Asklepiadeische System.

Buch I, Ode 1.

a

Tritonius.





b

Senfl.

Cantus I.

Cantus II.

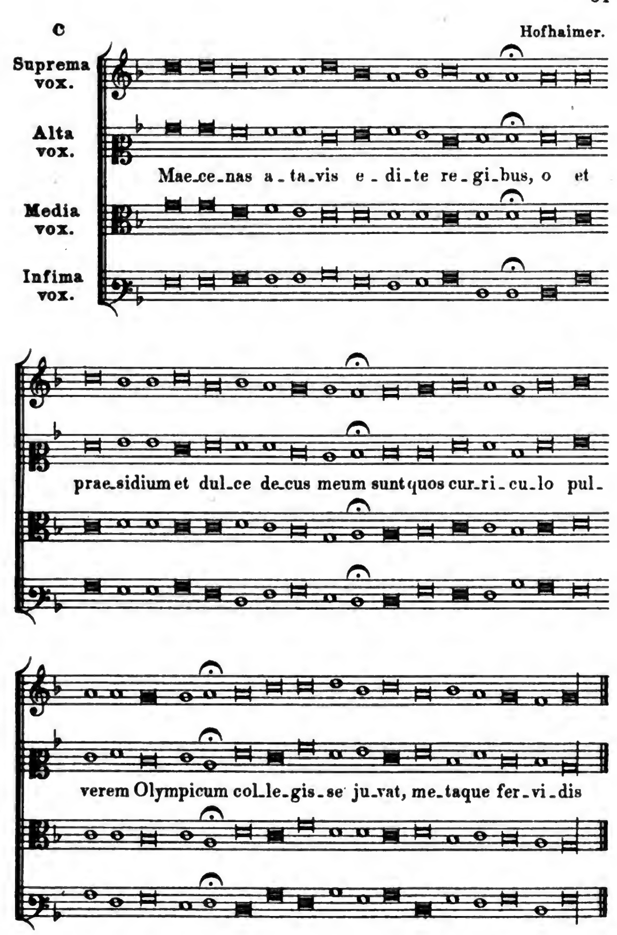
Media vox.

Bassa vox.

Mae_ce_nas a _ ta _vis e _ di _ te re _ gi _bus, o et

praesidium et dul_ce de_cus meum, sunt quos cur_ri_cu_lo pul_

verem Olympicum col_le_gis_se ju_vat, me_ta_que fer_vi_dis


C
Hofhaimer.
Suprema vox.
Alta vox.
Media vox.
Infima vox.
Mae_ce_nas a_ta_vis e_di_te re_gi_bus, o et
prae_sidium et dul_ce de_cus meum sunt quos cur_ri_cu_lo pul_
verem Olympicum col_le_gis_se ju_vat, me_taque fer_vi_dis

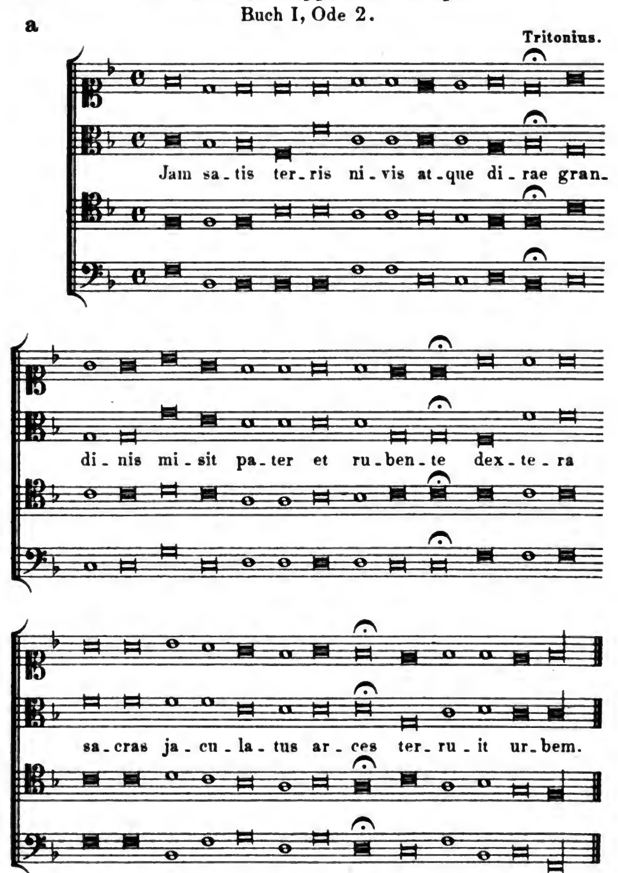
II.

Die kleinere Sapphische Strophe.

Buch I, Ode 2.

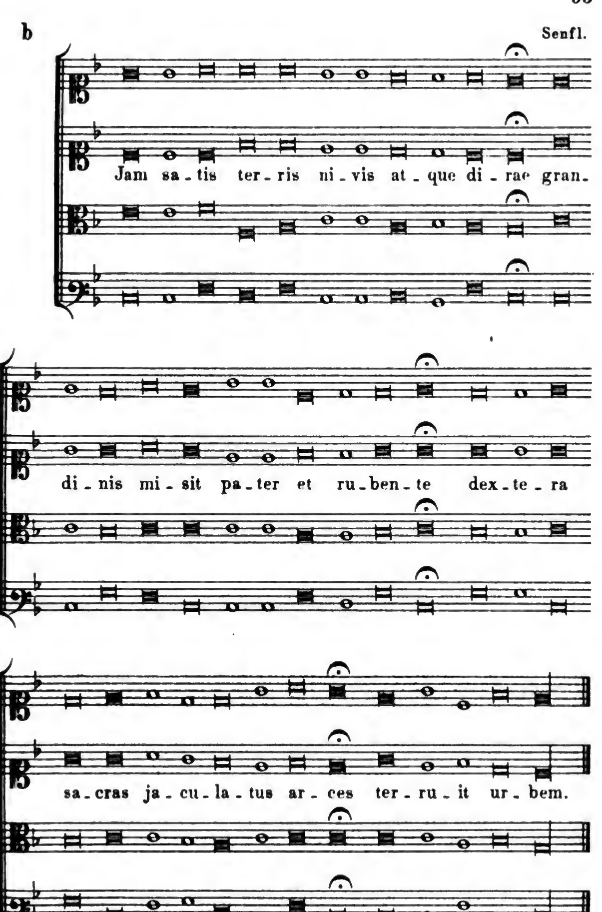
a

Tritonius.



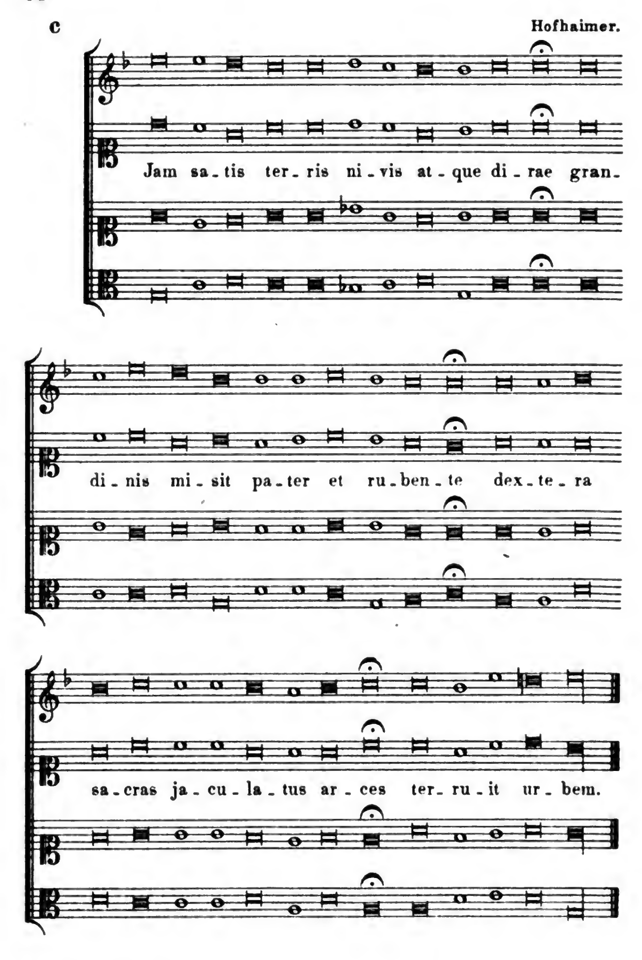
b

Senfl.


Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran -
di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra
sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces ter - ru - it ur - bem.

c

Hofhaimer.


Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran -
di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra
sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces ter - ru - it ur - bem.

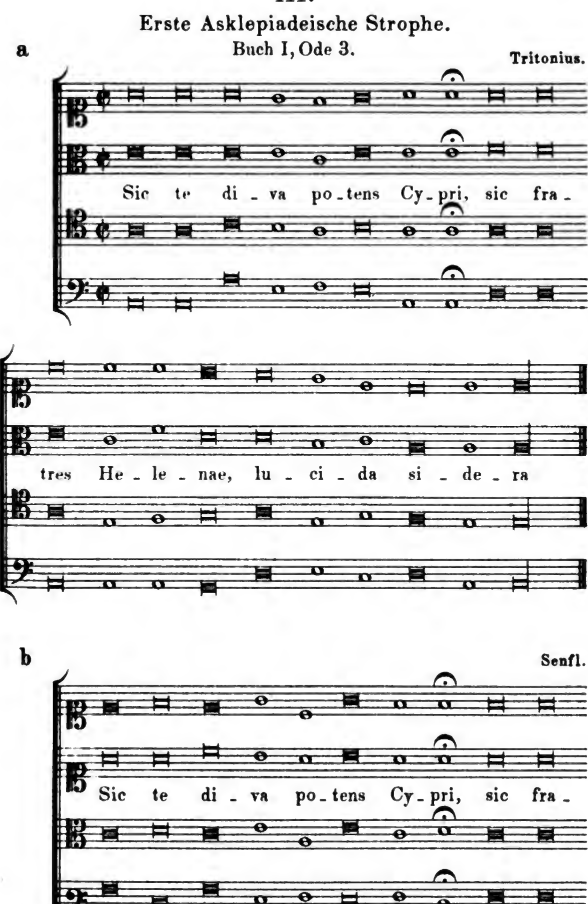
III.

Erste Asklepiadeische Strophe.

Buch I, Ode 3.

a

Tritonius.



b

Senfl.


tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra

c

Hofhaimer.


Sic te di - va po-tens Cy - pri, Sic fra -


tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra

IV.



Vierte Archilochische Strophe.

Buch I, Ode 4.

a

Tritonius.

Sol-vi-tur a-cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ris et

Fa-vo-ni, tra-hunt-que sic-cas ma-chi-nae ca-ri-nas.

b

Senfl.

Sol-vi-tur a-cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ris et


Fa_vo _ ni, trahunt_que sic_cas ma_chi_nae ca_ri _nas.

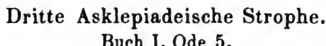
c

Hofhaimer.


Sol_vi_tur a _cris hi_ems gra_ta vi_ce ve_ris et


Fa_vo _ ni, trahunt_que sic_cas ma_chi_nae ca_ri _nas.

V.



Dritte Asklepiadeische Strophe.

Buch I, Ode 5.

a

Tritonius.

Quis mul-ta gra-ci-lis te pu-er in ro-sa

per-fu-sus li-qui-dis ur-get o-do-ri-bus

(♭)

gra-to, Pyrrha, sub an-tro? cui fla-vam re-li-gas comam?

Senfl.

Quis mul-ta gra-ci-lis te pu-er in ro-sa

per-fu-sus li-qui-dis ur-get o-do-ri-bus

gra-to, Pyrrha, sub an-tro? cui fla-vam re-li-gas comam?

c

Hofhaimer.



Quis mul - ta gra - ci - lis te pu - er in ro - sa
per - fu - sus li - qui - dis ur - get o - do - ri - bus
gra - to, Pyrrha, sub an - tro? cui fla-vam re - li - gas comam?

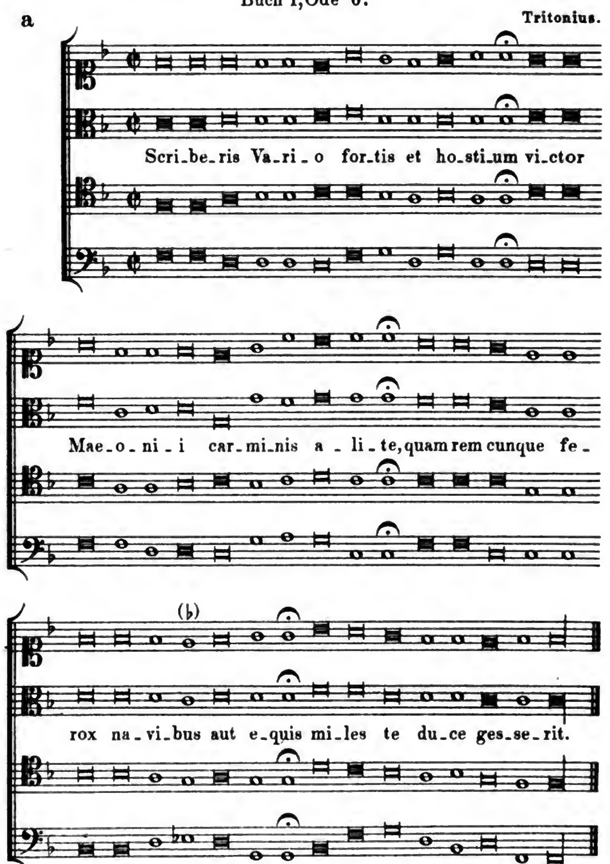
VI.

Zweite Asklepiadeische Strophe.

Buch I, Ode 6.

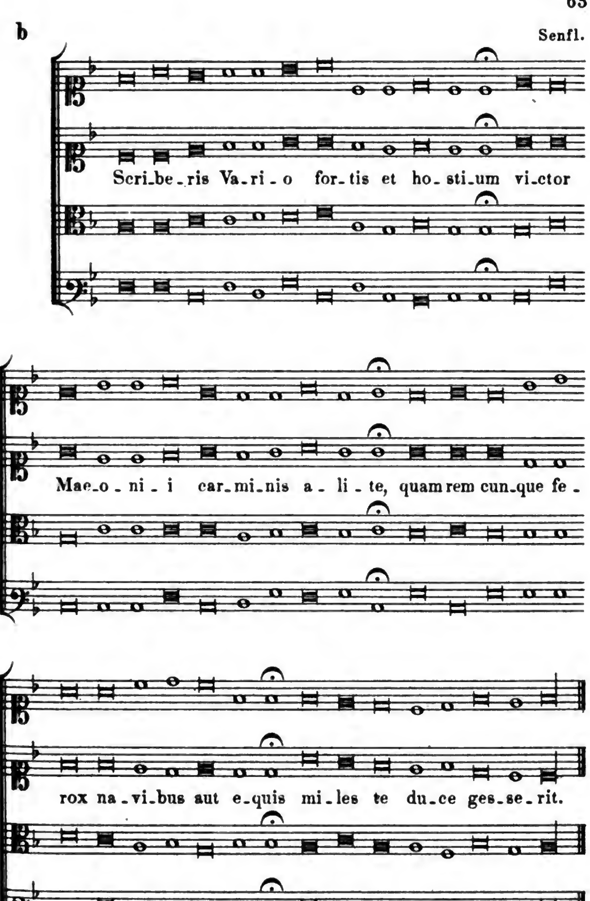
a

Tritonius.



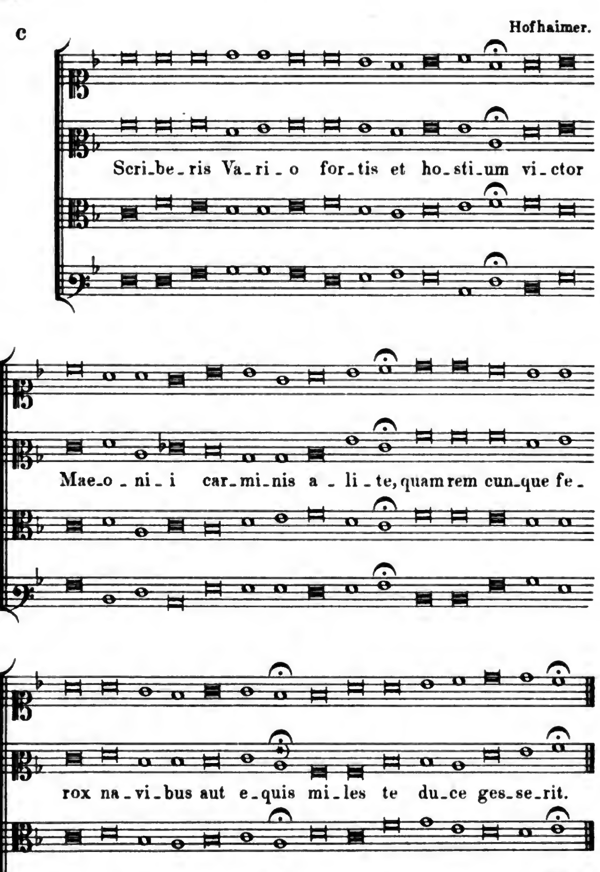
b

Senfl.


Scri_be_ris Va_ri_o for_tis et ho_sti_um vi_ctor
Mae_o_ni_i car_mi_nis a_li_te, quam rem cun_que fe_
rox na_vi_bus aut e_quis mi_les te du_ce ges_se_rit.

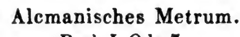
c

Hofhaimer.



*) Im Alt ist *d* statt *c* zu lesen.

VII.

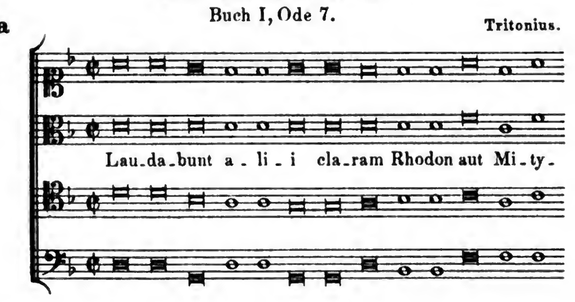


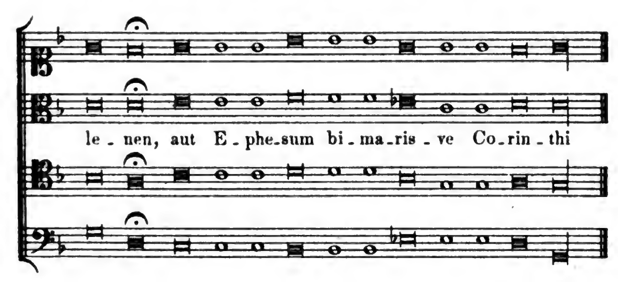
Alcmanisches Metrum.

Buch I, Ode 7.

a

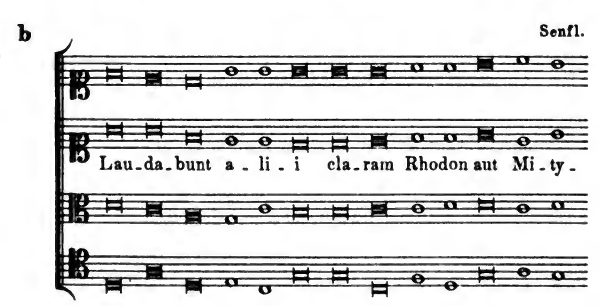
Tritonius.

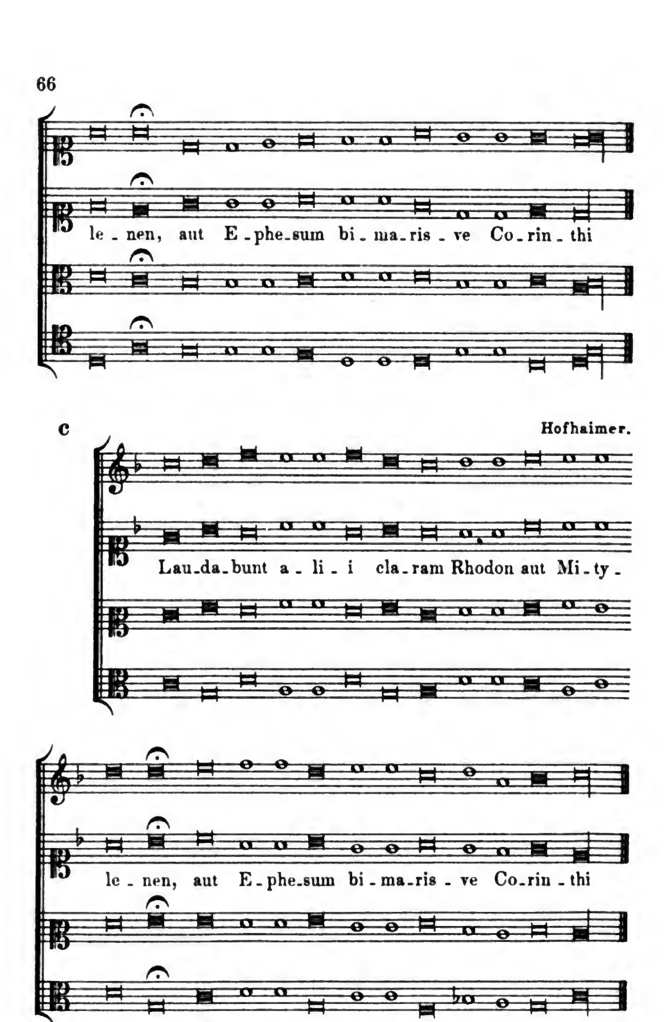




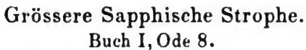
b

Senfl.




le - nen, aut E - phe-sum bi - ma-ris - ve Co-rin - thi
c
Hofhaimer.
Lau-da-bunt a - li - i cla-ram Rhodon aut Mi-ty -
le - nen, aut E-phe-sum bi - ma-ris - ve Co-rin - thi

VIII.

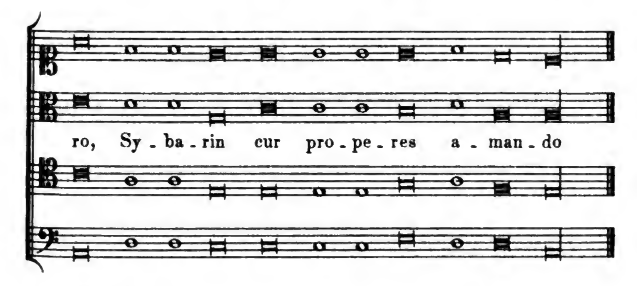


Grössere Sapphische Strophe.

Buch I, Ode 8.

a Tritonius.





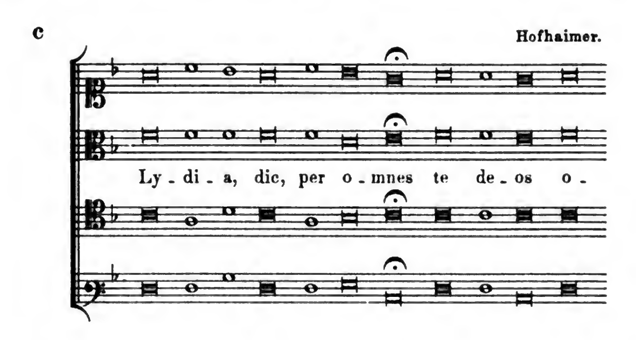
b Senfl.

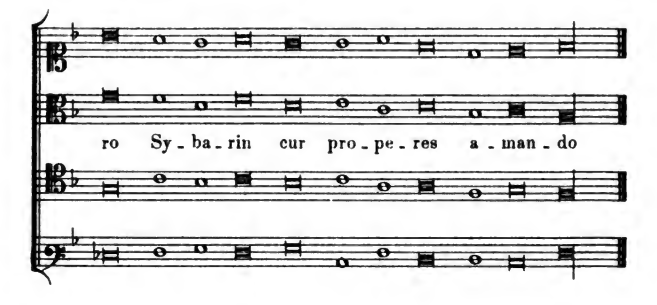



ro, Sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do

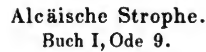
c

Hofhaimer.


Ly - di - a, dic, per o - mnes te de - os o -


ro Sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do

IX



Alcäische Strophe.
Buch I, Ode 9.

a

Tritonius.

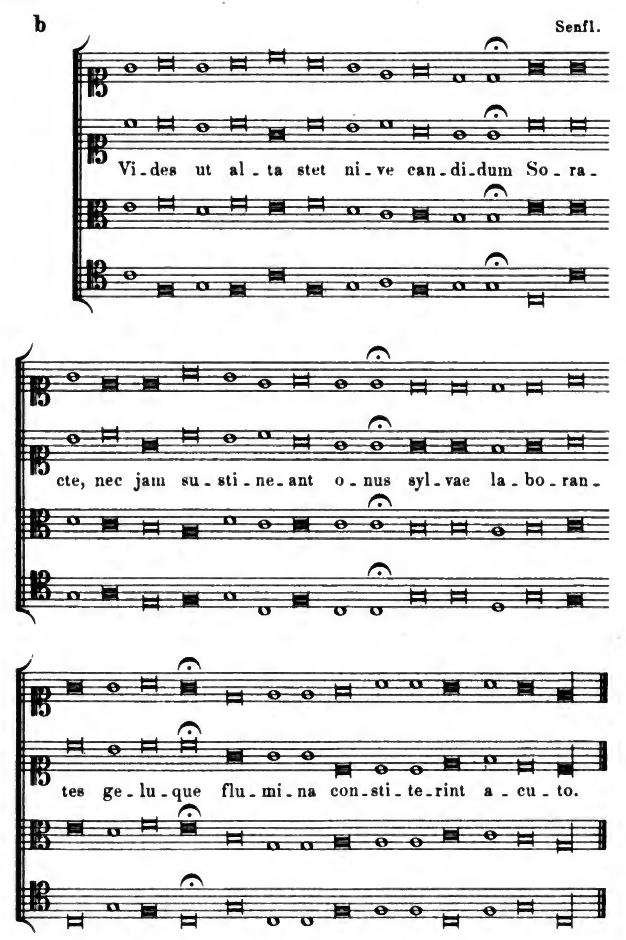
Vi-des ut al-ta stet ni-ve can-di-dum So-ra-

cte, nec jam su-sti-ne-ant o-nus syl-vae la-bo-ran-

tes, ge-lu-que flu-mi-na con-sti-te-rint a-cu-to.

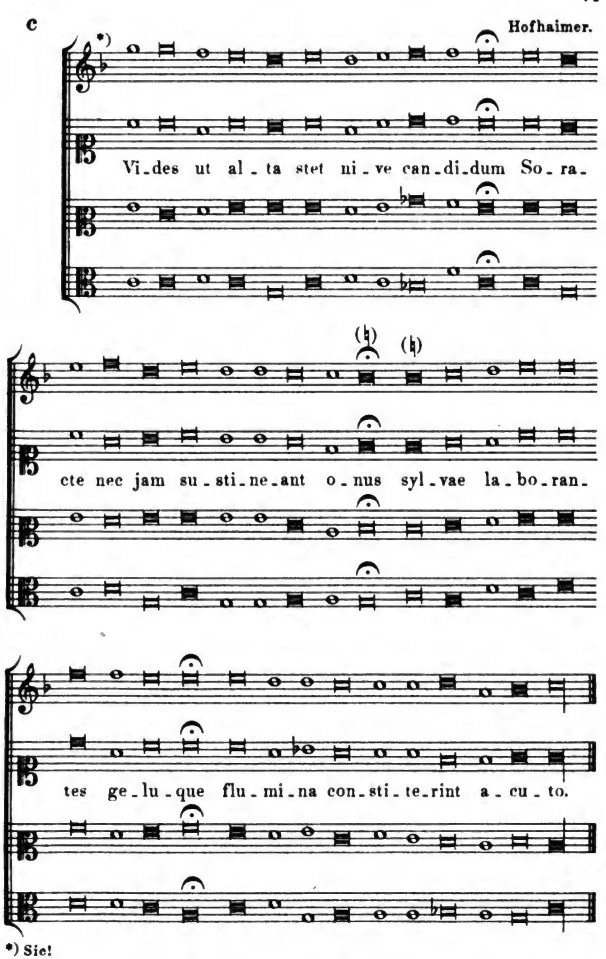
b

Senfl.


Vi - des ut al - ta stet ni - ve can - di - dum So - ra -
cte, nec jam su - sti - ne - ant o - nus syl - vae la - bo - ran -
tes ge - lu - que flu - mi - na con - sti - te - rint a - cu - to.

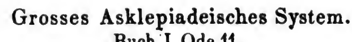
c

Hofhaimer.



*) Sic!

X.

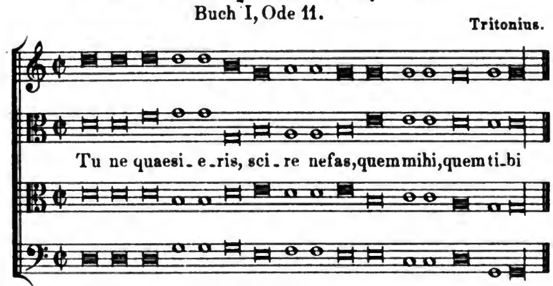


Grosses Asklepiadeisches System.

Buch I, Ode 11.

a

Tritonius.



b

Senfl.

Tu ne quaesi- e-ris, sci-re nefas, quem mihi, quem ti-bi

c

Hofhaimer.





XI.

Hipponakteisches Metrum.

Buch II, Ode 18.

a

Tritonius.

Non e - bur ne - que au - re - um me - a

(♭) (♭)

re - ni - det in do - mo la - cu - nar.

b

Senfl.

Non e̜_bur ne_que au_reum mea reni_det in domo la_cunar.

c

Hofhaimer.

Non e - bur ne - que au - re - um me - a



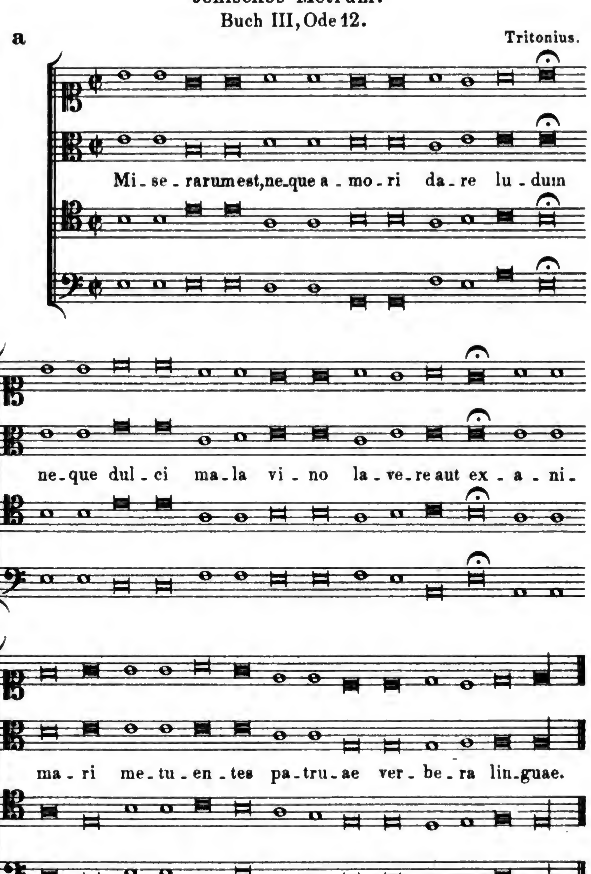
XII.

Jonisches Metrum.

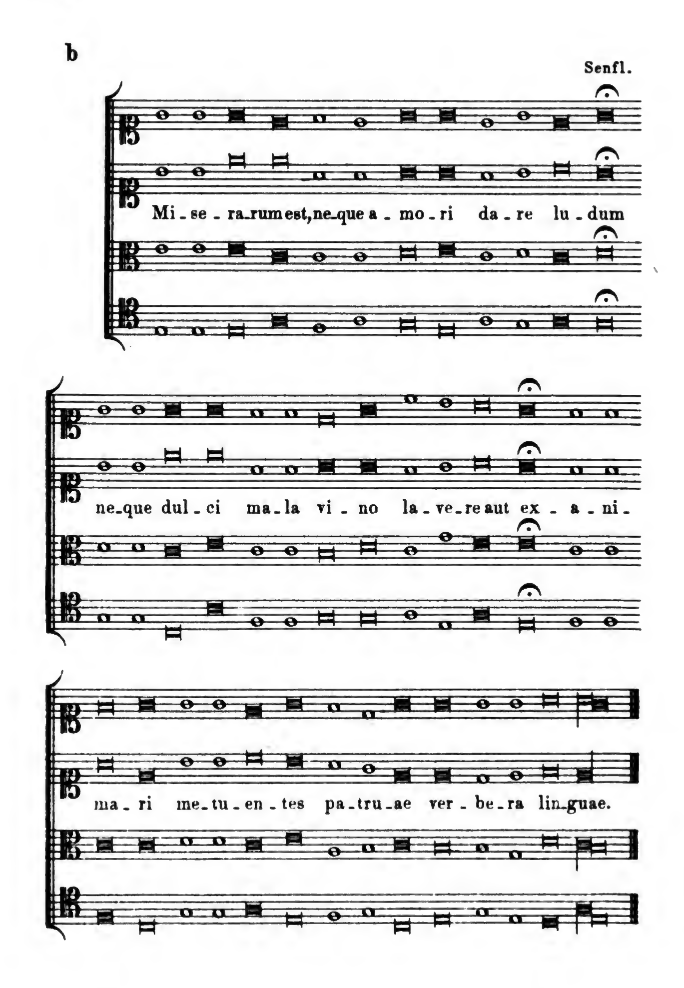
Buch III, Ode 12.

a

Tritonius.



b


Senfl.
Mi - se - ra-rum est, ne-que a - mo - ri da - re lu - dum
ne-que dul - ci ma - la vi - no la - ve - re aut ex - a - ni -
ma - ri me - tu - en - tes pa - tru - ae ver - be - ra lin-guae.

c

Hofhaimer.

Mi-se-rarum est ne-que a-mo-ri da-re lu-dum

ne-que dul-ci ma-la vi-no la-ve-re aut ex-a-ni-

ma-ri me-tu-en-tes pa-tru-ae ver-be-ra lin-guae.

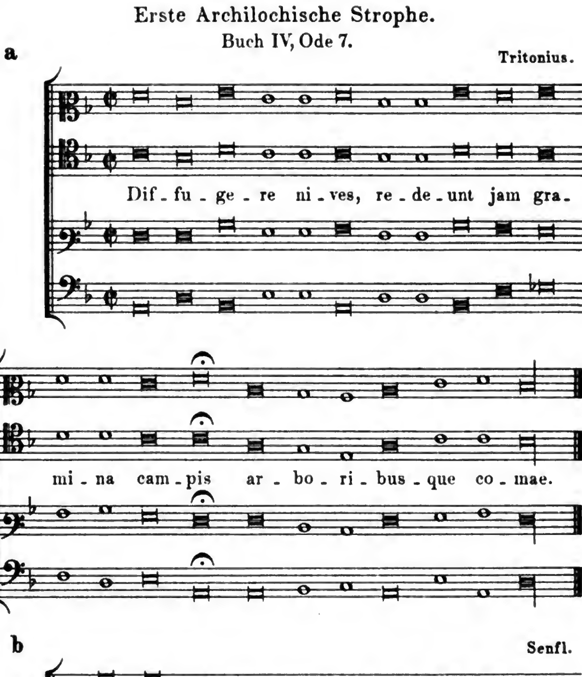
XIII.

Erste Archilochische Strophe.

Buch IV, Ode 7.

a

Tritonius.



b

Senfl.

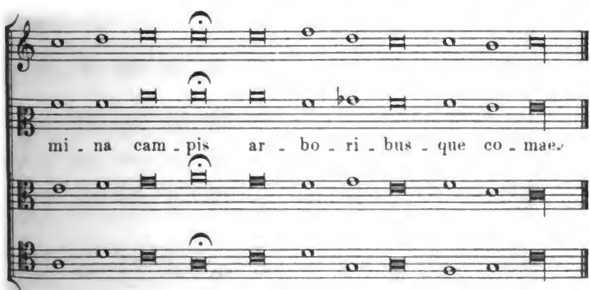
Dif - fu - ge - re ni - ves, re - de - unt jam gra -

mi - na cam - pis ar - bo - ri - bus - que co - mae.

c

Hofhaimer.

Dif - fu - ge - re ni - ves, re - de - unt jam gra -

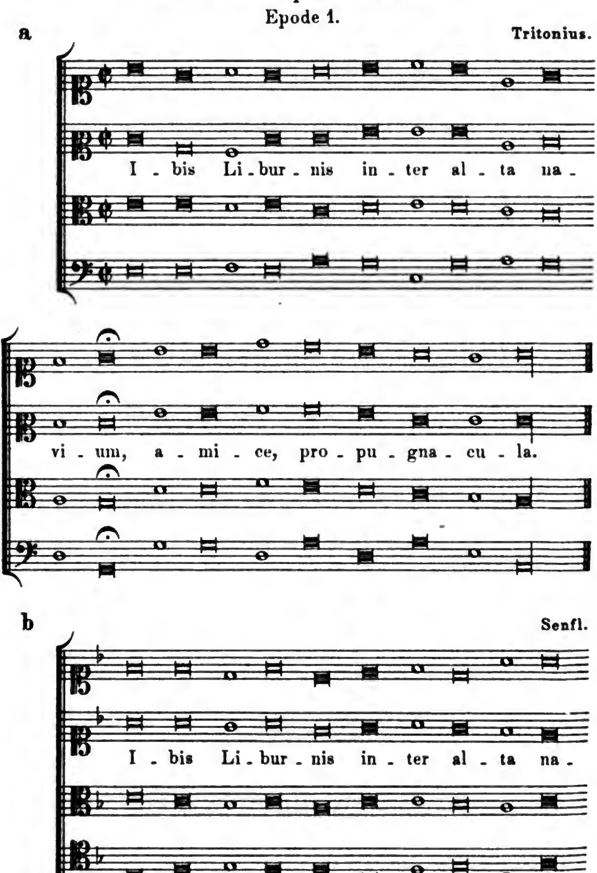


XIV.

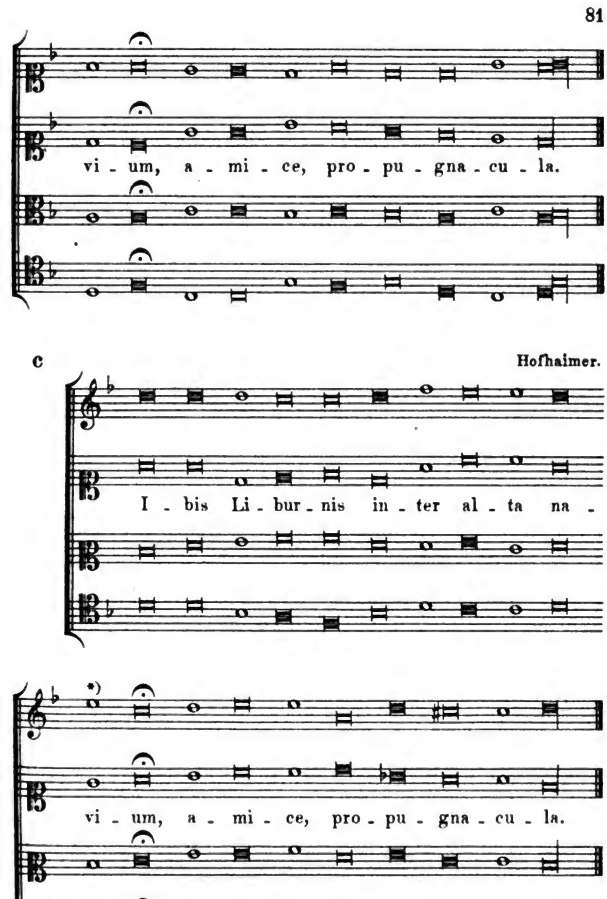
Jambisches Epodenmetrum.

Epode 1.

a **Tritonius.**



b **Senfl.**


vi - um, a - mi - ce, pro - pu - gna - cu - la.
c
Hofhaimer.
I - bis Li - bur - nis in - ter al - ta na -
*)
vi - um, a - mi - ce, pro - pu - gna - cu - la.

*) l. *d* statt *c*.

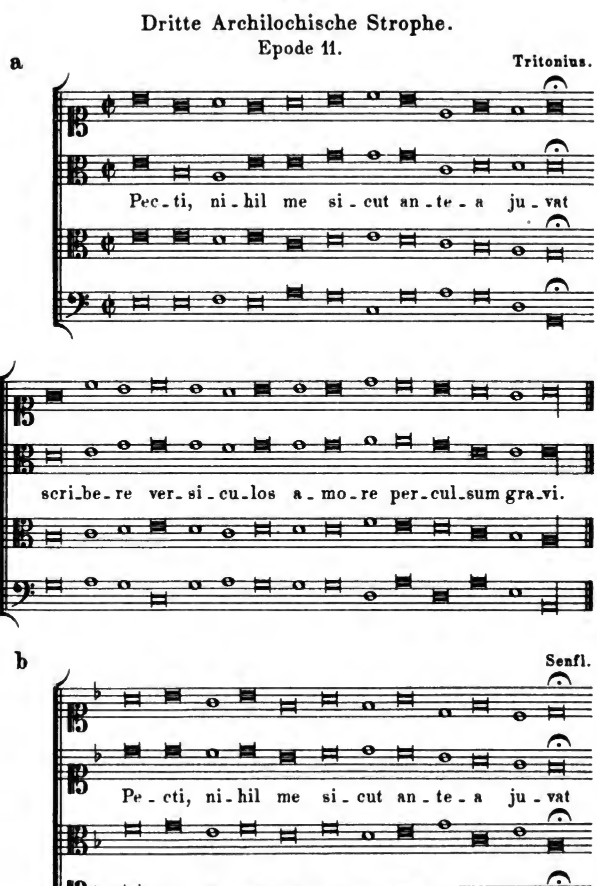
XV.

Dritte Archilochische Strophe.

Epode 11.

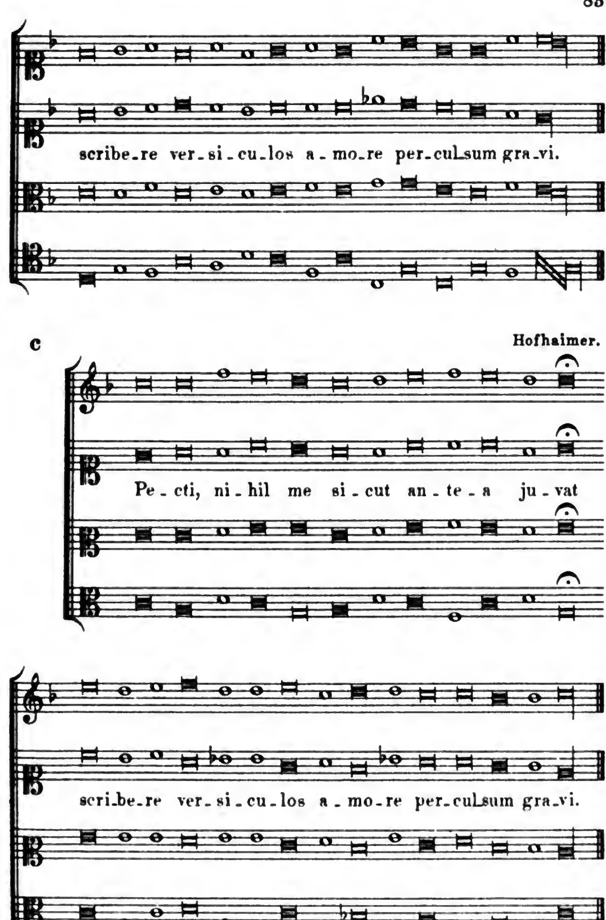
a

Tritonius.

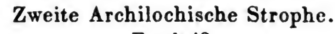


b

Senfl.


scribe-re ver-si-cu-los a-mo-re per-cul-sum gra-vi.
c
Hofhaimer.
Pe-cti, ni-hil me si-cut an-te-a ju-vat
scri-be-re ver-si-cu-los a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

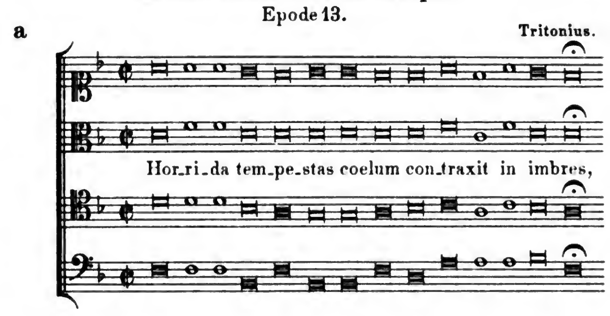
XVI.

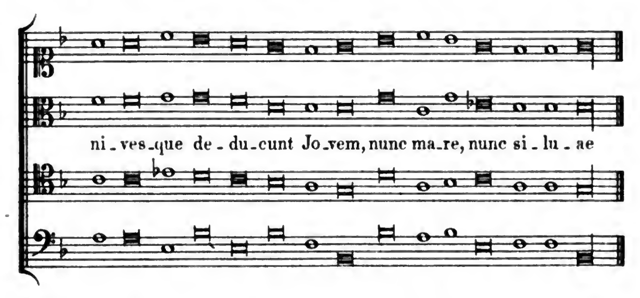


Zweite Archilochische Strophe.

Epode 13.

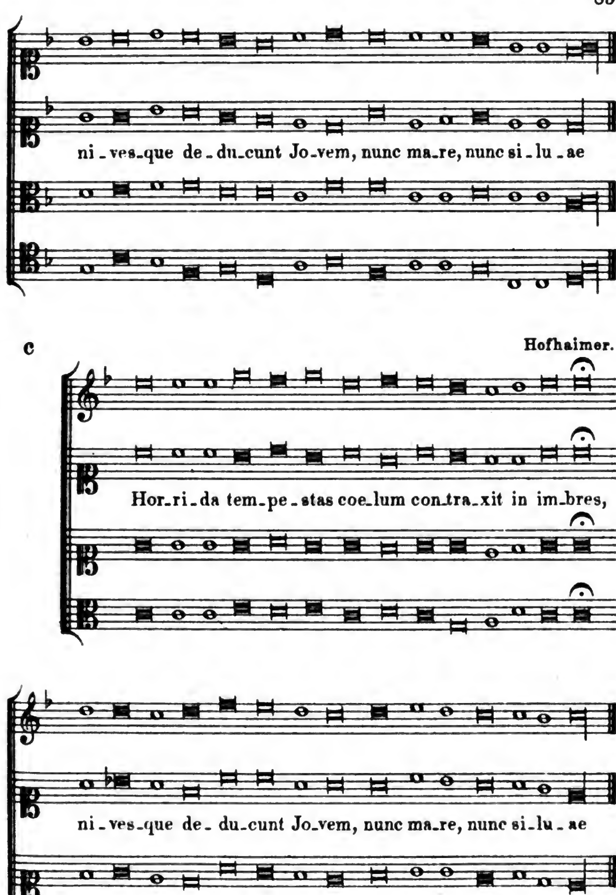
a **Tritonius.**





b **Senfl.**



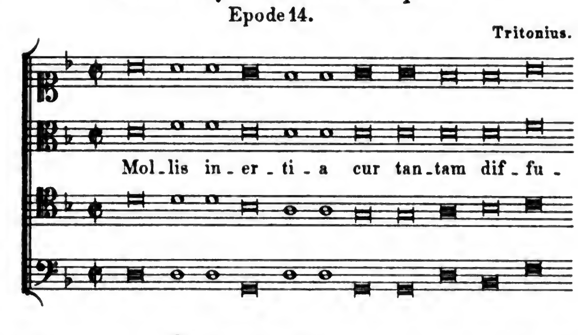

ni - ves-que de - du-cunt Jo-vem, nunc ma-re, nunc si - lu - ae
c
Hofhaimer.
Hor-ri-da tem-pe-stas coe-lum con-tra-xit in im-bres,
ni - ves-que de- du-cunt Jo-vem, nunc ma-re, nunc si-lu - ae

XVII.

Kleinere Pythiambische Strophe.

Epode 14.

a — Tritonius.





b — Senfl.



*) *f* statt *e*? Vergl. XIV, XV, XVI.

de - rit i - mis o - bli - vi - o - nem sen - si - bus

c

Hofhaimer.

Mol - lis in - er - ti - a cur tan - tam dif - fu -

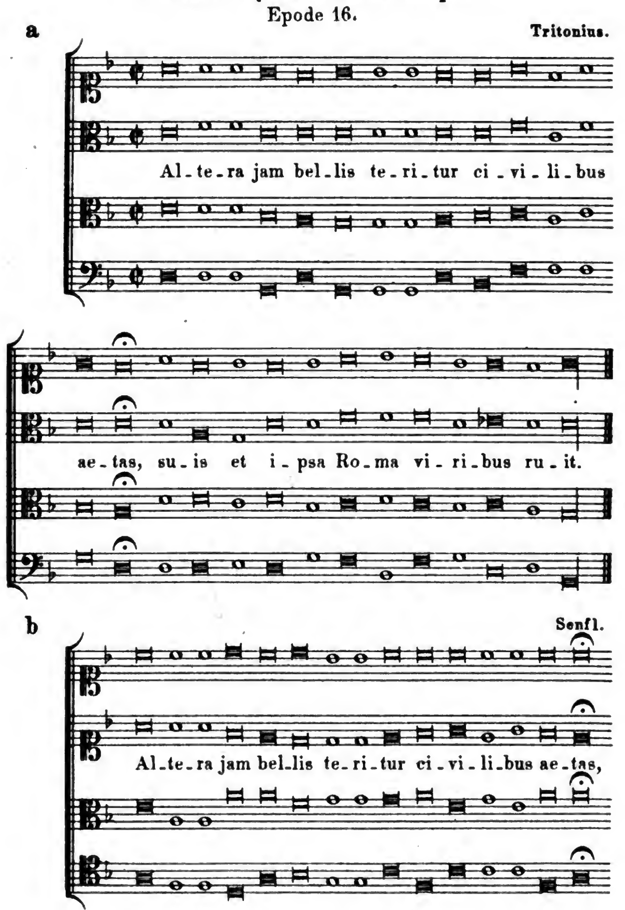


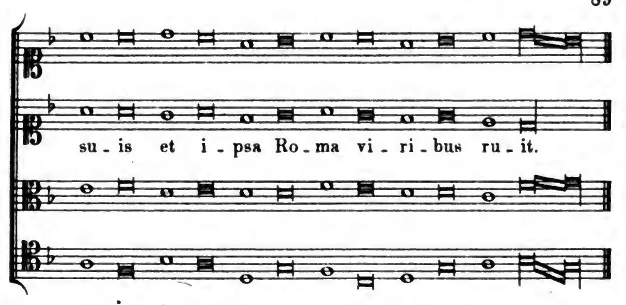
XVIII.

Grössere Pythiambische Strophe.

Epode 16.

a — **Tritonius.**




su - is et i - psa Ro - ma vi - ri - bus ru - it.

c

Hofhaimer.


Al - te - ra jam te - ri - tur bel - lis ci - vi - li - bus


ae - tas, su - is et i - psa Ro - ma vi - ri - bus ru - it.

XIX.

Jambischer Trimeter.

Epode 17.



c Hofhaimer.





*) l. c statt d.

Rinaldo di Capua.

Von

Philipp Spitta.

Als Burney sich im September und Oktober 1770 in Rom aufhielt, lernte er Rinaldo di Capua kennen und verkehrte häufiger mit ihm. Was man bis jetzt über diesen Meister aus der neapolitanischen Schule Näheres gewußt hat, wird fast allein den Mittheilungen Burney's verdankt. Jedenfalls müssen diese als die zuverlässigsten gelten, da sie sich auf persönliche Erfahrungen und Erlebnisse gründen. Ich fasse sie mit Einbeziehung dessen, was La Borde[1] und Fétis berichten, hier kurz zusammen; was wegen der Richtigkeit Bedenken erregt, bleibe vorläufig bei Seite.

Rinaldo war der natürliche Sohn eines vornehmen Italiäners, dessen Namen man nicht kennt. Er selbst nannte sich nach seiner Vaterstadt, wie solches viele italiänische Komponisten vor ihm gethan haben. Sehr begabt für die Musik trieb er sie anfänglich nur zum Vergnügen, und erst nachdem das väterliche Erbe verzehrt war als Beruf. Gewisse Mängel des Satzes, die man ihm vorwarf, mögen in seiner Erziehung als Dilettant begründet liegen. Seine Kompositionen waren zeitweilig das Entzücken Europas; als Burney ihn kennen lernte, sah er sich durch jüngere Talente in den Hintergrund gedrängt. Doch hatte er, obschon in höherem Alter stehend, im Winter 1769/70 noch ein Intermezzo in Rom mit Beifall zur Aufführung gebracht. Hernach hat man ihn ganz vergessen und weiß auch nicht, wann er gestorben ist. Sein Leben ist lang gewesen und reich an Wechsel zwischen Glück und Unglück. Durch die schwankende Gunst des Publikums gewitzigt, war er bedacht gewesen, seine besten Werke zu sammeln, um sie zur Hand zu haben, wenn sich Gelegenheit böte sie zu verwerthen. Als diese Gelegenheit

[1] *Essai sur la musique ancienne et moderne. Tome troisième. Paris. 1780. p. 177.*

kam, mußte er gewahr werden, daß ein ungerathener Sohn sich die Schätze heimlich angeeignet und als Makulatur verkauft hatte. Verbittert und skeptisch sah er in alten Tagen dem Musiktreiben jüngerer Geschlechter zu.[1]

Dem Leichtsinn des Sohnes werden wir es großentheils zuzuschreiben haben, daß die Kompositionen Rinaldo's fast aus der Welt verschwunden zu sein scheinen. In Italien selbst dürfte so gut wie gar nichts mehr von ihnen zu finden sein; Nachforschungen, welche auf mein Ersuchen in allen bedeutenden Bibliotheken Mittel- und Nord-Italiens von jüngeren deutschen Gelehrten angestellt worden sind, haben nicht das geringste Ergebniß gehabt; nur daß das *Liceo musicale* zu Bologna einige Textbücher aufbewahrt. Drei Partituren, welche der Padre Martini besaß, sind ebenfalls verloren gegangen. Francesco Florimo, der emsige Geschichtschreiber der neapolitanischen Tonschule, zu deren glänzenden Talenten Rinaldo gerechnet werden muß, kennt ihn nicht einmal dem Namen nach.[2] Was ich außerhalb Italiens gefunden habe, sind mit einer einzigen Ausnahme Fragmente. Es kann daher meine Absicht nicht sein, ein vollständiges Bild des Künstlers zu entwerfen. Hierzu fehlen die nothwendigsten Voraussetzungen. Ich habe es vorzugsweise auf eine einzelne Oper Rinaldo's abgesehen, vermag indessen doch auch über sein Schaffen im allgemeinen manches Neue zu sagen.

I.

Fétis giebt 1715 als das Geburtsjahr Rinaldo's an; Rudhart[3] setzt es »um 1706;« beide ohne Angabe der Quelle. Nach Fétis war er 15 Jahre alt, als er, in Venedig, seine erste Oper aufführte. Nach Burney schrieb er seine erste Oper in Wien und war 17 Jahre alt. Die Angabe des ersteren, der sich überhaupt über Rinaldo schlecht unterrichtet zeigt, mag hier auf sich beruhen. Aber auch Burney muß sich geirrt haben. Wir besitzen ein allem Anscheine nach lückenloses Verzeichniß der am kaiserlichen Hofe zu Wien zwischen den Jahren 1631 und 1740 gegebenen Opern.[4] Unter ihnen findet

[1] Burney, *The present State of Music in France and Italy. London* 1771. S. 283 ff. — Burney, *A general History of Music. Vol.* IV. *London* 1789. S. 558 f.

[2] Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli. Napoli*, 1869. 1871. 2 Bde. — *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Napoli* 1880—1882. 4 Bde.

[3] Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, Datterer. 1865. S. 133.

[4] v. Köchel, Johann Josef Fux. Wien, Hölder. 1872. S. 485 ff.

sich keine von Rinaldo, auch wird auf der Wiener Hofbibliothek keines seiner Werke aufbewahrt. Hinter das Jahr 1740 kann die Aufführung seines Erstlingswerkes nicht fallen, denn mindestens seit 1737 war er schon in Italien ein berühmter Mann. Eben dieses Jahr führt auch Burney an als Markstein für den Beginn von Rinaldo's ruhmvoller Laufbahn. Welches Werk an diesen Markstein gehört, hat er unterlassen zu sagen. Es ist aber der von Burney gleichwohl erwähnte *Ciro riconosciuto*, eine Opera seria des Metastasio, welche dieser in Wien zum 28. August 1736, dem Geburtstage der Kaiserin, gedichtet und Caldara in Musik gesetzt hatte. Rinaldo brachte die Dichtung mit seiner neuen Musik 1737 im *Teatro Tordinona* zu Rom zur Aufführung; *Domenico Ricci* sang die Partie des Ciro. Dies ergiebt sich aus einem um 1739 in Italien entstandenen Sammelbande handschriftlicher Opernarien, welcher in meinem Besitz ist. Von den zwei Arien Rinaldo's, welche er enthält, gehört eine in den *Ciro riconosciuto*. Name der Oper und des Dichters stehen zwar nicht dabei, ließen sich aber ohne Schwierigkeit feststellen. In der zehnten Scene des zweiten Akts hält die leidenschaftliche Mandane den ihr arglos und voll Kindesliebe entgegenkommenden Ciro für einen Betrüger und für den Mörder ihres vermeintlichen Sohnes, sucht sich aber zu verstellen, um ihn desto sicherer ins Verderben zu bringen. Ciro folgt ihrer Aufforderung, sich zu entfernen: *Parto; non ti sdegnar, Si, madre mia, da te Gli affetti a moderar Quest' alma impara.*[1] Verwunderung, Unruhe und eine gewisse jugendliche Hingabe sind gut in diesem Stücke ausgedrückt und verrathen eine entschiedene Begabung für musikalisch-dramatische Charakterzeichnung. Die Arie ist aber auch das Einzige, was soviel ich weiß von der Musik Rinaldo's erhalten blieb, einstweilen also seine älteste Komposition überhaupt. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war in Deutschland noch eine andere Arie aus derselben Oper begehrt. Die Vertraute der Mandane ist Arpalice. Sie wird in der 2. Scene des 1. Aktes von jener dem ersehnten Sohne entgegen geschickt, um ihm alles zu sagen was das Mutterherz erfüllt. »*Basta così: t'intendo: Già ti spiegasti appieno;*« beginnt Arpalice ihre Arie, indem sie sich anheischig macht zu gehen. Die Arie ist jetzt verloren gegangen.[2]

---

[1] Metastasio, *Opere. In Napoli, presso i Fratelli de Bonis.* 1781. *T.* V, *p.* 133.

[2] In Breitkopf's Verzeichniß handschriftlicher Musikalien von Neujahr 1764, S. 23 wird diese Arie zum Preise von 8 Groschen zum Verkauf angeboten. Ebenda steht noch die Arie »*Pallido e mesto involto*«, und S. 26 ein Duett für zwei Soprane: »*Non pensar, idolo mio*« verzeichnet. In welche Opern Rinaldo's diese beiden letzteren Stücke gehören, weiß ich nicht.

Ich darf eine Vermuthung wagen. Burney läßt den Rinaldo seine erste Oper in Wien schreiben. Hat er sich hierin geirrt, so scheinen doch nahe Beziehungen Rinaldo's zu Wien bestanden zu haben. Wenn er seinen Ciro schon zum Karneval 1737 in Rom zur Aufführung gebracht, die erste Aufführung in Wien mit Caldara's Musik aber erst am 28. August 1736 stattgefunden hat, so muß Rinaldo wohl unmittelbar nachher in den Besitz des Libretto gekommen sein, und dies war ohne persönliche Verbindungen kaum möglich. Burney hat also vielleicht die mündliche Erzählung Rinaldo's mißverstanden, welcher gesagt haben mag, zu der ersten Oper, mit welcher er in Rom großen Erfolg errungen habe, sei von ihm ein Text aus Wien benutzt worden. Wenn Rinaldo 1745 in Rom zur Feier der Erwählung Franz' I zum deutschen Kaiser und zugleich als Huldigung für Maria Theresia ein *Componimento drammatico* verfaßte, so deutet dieses ebenfalls auf ein näheres Verhältniß desselben zu dem Wiener Hofe hin.[1]

Fétis weiß im Ganzen nur sechs Opern Rinaldo's anzuführen; *Ciro riconosciuto* befindet sich nicht unter ihnen. Ich kann deren 20 nachweisen. Zwei von ihnen fallen in das Jahr 1739: *Vologeso* und *Farnace*. Seit Apostolo Zeno im Jahre 1700 die Oper *Lucio Vero* gedichtet hatte, war der ihr zu Grunde gelegte Stoff zu einem Lieblingsgegenstande der Opera seria geworden. Nicht nur Zeno's Originaldichtung wurde viele Male komponirt,[2] sondern auch Überarbeitungen derselben, welche sich als solche äußerlich dadurch kennzeichnen, daß sie nicht den Namen *Lucio Vero* sondern *Vologeso* tragen. Jommelli's berühmter *Vologeso*, der 1766 zum Geburtstage des Herzogs Karl von Würtemberg in Stuttgart zum ersten Male aufgeführt wurde, und den Heinse in »Hildegard von Hohenthal« begeistert kritisirt, beruht auf einer solchen Überarbeitung. Diese aber geht wieder auf eine andere Überarbeitung zurück, welche Rinaldo benutzte.[3] Rinaldo's Oper wurde im Karneval 1739 zu Rom im *Teatro a Torre Argentina* aufgeführt. Eine Arie daraus findet sich

[1] Das Libretto ist im *Liceo musicale* zu Bologna (*Componimento Drammatico da cantarsi per l'elezione dell' Augustissimo Francesco I. Imperator de' Romani e per solennizare il glorioso nome della Sacra Cesarea Maestà della Regina d'Ungheria e Boemia. D'ordine dell' Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Aless. Albani. Roma, 1745.*).

[2] *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno. Tomo secondo. In Orleans (Couret de Villeneuve)* 1785. *p.* 59.

[3] *La Musica è nuovamente composta dal Signor Nicolò Jommelli*, heißt es im Stuttgarter Textbuch des *Vologeso*. Das Wort *nuovamente* mag auf Rinaldo's Komposition zurückweisen.

in meinem schon erwähnten Sammelbande; sie trägt die Beischrift: *Argentina 1739. Berenice*, und beginnt mit den Worten:

Dal sen del caro sposo
Richiamerò il mio core.

Da mir das vollständige Textbuch nicht vorliegt — es befindet sich im *Liceo musicale* zu Bologna und ist nebst anderen von Herrn Emil Vogel aus Berlin 1885 daselbst für mich bibliographisch aufgenommen worden — so kann ich nicht ganz sicher sagen, an welcher Stelle der Handlung Berenice die Arie singt. Das Jommelli'sche Textbuch weicht, wenn nicht in den Situationen, so doch in den Worten der Arien nicht selten ab, und so auch hier. Höchst wahrscheinlich aber is es, daß die Arie in der vierten Scene des zweiten Aktes ihre Stätte hat. Lucio Vero droht der Berenice, den Vologeso sofort tödten zu lassen, wenn sie ihm ihre Liebe verweigere. Zwischen dem Wunsche, den Gatten zu retten, und dem Abscheu vor einem Treubruch schwankt sie qualvoll hin und her. Dieser Zustand ist sowohl durch den Charakter der Melodien als durch einen originellen Bau der Arie vortrefflich ausgedrückt. [1] Eine Handschrift mit zwei andern Stücken aus Vologeso wird in Dresden aufbewahrt. [2] Beide tragen die Beischrift *In Argentina 1739*, und sind für Sopran. Die eine derselben, *Finche lento il fiumicello Riposar frà le sua sponde* (B dur, $^3/_8$), ist von sehr lieblichem Grundcharakter, hat aber einen zu allgemein gehaltenen Text, um daraus die Stelle des Dramas erkennen zu lassen, an die sie gehört. Die andere ist die große Scene der Berenice aus dem dritten Akt: *Berenice ove sei?*, die auch in der Komposition Jommelli's so lebhaft bewundert wurde, und vom Dichter sehr glücklich für die musikalische Behandlung ersonnen ist. Burney hat Recht, wenn er sagt, diese Scene Rinaldo's könne als Beispiel dienen, zu welcher Vollendung es die dramatische Musik der Italiäner schon um 1739 gebracht habe. Die Freiheit der Gestaltung, Eigenthümlichkeit der Erfindung, Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Gefühlsausdruckes macht dieses Stück in der That zu einer hervorragenden Erscheinung in der Geschichte der Oper. [3]

---

[1] Eine andere Handschrift der Arie befindet sich in der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Sie ist aber in Deutschland angefertigt und ohne jeden näher bestimmenden Beisatz.

[2] In der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen.

[3] In Dresden a. a. O. befindet sich noch eine Arie von Rinaldo's Komposition: *Pensa, mio ben, chi sei, Pensa, che fido io t'amo* (F dur, C, Larghetto, bei welcher nicht bemerkt ist, wohin sie gehört. Sie dürfte ebenfalls aus dem Vologeso stammen, und paßt für Akt II, Scene 2, wo Berenice durch Bitten und

Für den großen Eindruck, welchen Rinaldo's Vologeso in der musikalischen Welt bewirkte, zeugt nicht nur der Umstand, daß aus diesem Werke mehre Arien erhalten sind. In demselben Jahre ihres ersten Erscheinens in Rom soll sie auch schon in Straßburg gegeben worden sein,[1] im folgenden Jahrzehnt erregte Monticelli mit einer Arie daraus in London Aufsehen,[2] und noch im Jahre 1764 wurde die Partitur der gesammten Oper in Leipzig feil gehalten.[3]

Von *Farnace*, der zweiten Oper des Jahres 1739, weiß ich wenig zu sagen. Fétis hat die Jahreszahl wohl aus La Borde, welcher als den Dichter [Antonio Maria] Lucchini angiebt. Dadurch werden wir auf Allacci zurückgeführt, der allerdings sagt,[4] daß Lucchini's Farnace 1739 in Venedig mit Musik von »Leonardo da Capua, Napolitano« gegeben sei. Ist nun »Leonardo« nur ein Versehen Allacci's statt »Rinaldo« — was allerdings anzunehmen, — so haben La Borde und Fétis Recht. Die Existenz einer Oper Farnace von Rinaldo's Komposition ist aber auch ohnedies erwiesen. Padre Martini besaß seiner Zeit die Partitur derselben.

Außer diesen drei *Opere serie* und dem gleichfalls schon genannten *Componimento drammatico* sind noch zwei Opern ernsten Charakters nachweisbar. Im Karneval 1743 führte Rinaldo in Rom einen *Turno Herdonio Aricino* auf und zwar *nella Sala degl' Illustrissimi Signori Capranica*. Gioachino Conti, genannt Gizziello, derselbe ausgezeichnete Sopranist, welcher 1736 und 1737 unter Händel in London gewirkt hatte, sang eine Hauptpartie darin. Weiteres ist über dieses Werk nicht bekannt geworden. Mit *Mario in Numidia*, welcher sechs Jahre später, also zum Karneval 1749 in Rom erschien, steht es besser. In dieser Oper, die von Giampietro Tagliazucchi gedichtet war, und im *Teatro delle Dame* aufgeführt wurde, sang kein geringerer als Caffarelli die Hauptpartie; eine andere Rolle führte der treffliche Santarelli aus, welcher in demselben Jahre zum päpstlichen Kapellsänger ernannt wurde. An der Berühmtheit der Sänger mag man ermessen, in wie hohem Ansehen damals Rinaldo selber

---

Schmeicheln den Lucio Vero zur Gnade gegen Vologeso bewegen will, dieser aber es ihr verwehrt, als ihrer beider nicht würdig. Die Musik ist schön und ausdrucksvoll.

[1] Gerber, Lexicon II, Sp. 293.

[2] Burney, *A general History. Vol.* IV *p.* 559 und 448. Sie steht in den von Walsh herausgegebenen *Favourite songs of the Opera of Gianguir*, einer Sammlung, welche mir nicht zu Gesicht gekommen ist.

[3] Breitkopf's Verzeichniß von Neujahr 1764, S. 28: »*Rinaldo, di Capua, Opera. Il Vologese. rappr. in Argentina 1739.* 15 Thaler.«

[4] *Drammaturgia. In Venezia,* 1755. *Col.* 328.

stand. Aus dem *Mario* sind fünf Arien und ein Duett erhalten,[1] sämmtlich von Bedeutung, theilweise ausgezeichnet schön. Drei derselben sind Bravourarien im großartigen Stil und mit einer reichen Orchesterbegleitung ausgestattet, welche Flöten, Oboen, Hörner, ja selbst Trompeten in Verwendung bringt. Der bloße Augenschein würde lehren, daß sie für einen Gesangsmeister ersten Ranges bestimmt gewesen sein müssen, wüßten wir auch nicht, daß Caffarelli dieser Meister war.[2] Die Arie *Deh se pietà pur senti* (A dur, ₵, Largo) bewegt sich dagegen durchaus in einfachen, getragenen Melodien von überzeugender Schönheit: von großer Wirkung sind namentlich einige im breiten *Crescendo* und mit lang ausgehaltenen Tönen über den Achteln der Begleitung aufsteigende Tongänge. Einen mehr lieblichen, schmeichlerischen Charakter trägt die Arie *Al caro amato oggetto Dite che partirò* (A dur, 3/8, Grazioso). Von gesangreichster Melodieerfindung ist das Duett *Vanne, addio!* (A dur, 3/4, Larghetto); eine hesperische Süßigkeit quillt aus diesen Tönen, die von weitem auf gewisse Stücke aus Mozart's *Così fan tutte* hindeuten.

Es liegen noch drei einzelne Sopran-Arien vor, die ich zur Zeit nicht unterzubringen weiß, die aber den Stil der Opera seria zeigen. Sie alle verrathen die hervorragende künstlerische Begabung und den Geschmack ihres Schöpfers, unbedeutend ist keine von ihnen, doch zeichnet sich durch ihre frühlingsartige Lieblichkeit aus *Quell' amor che il petto accende Alimenta un cor gentile* (F dur, 3/8, Andantino), welche mit Flöten und Hörnern ausgestattet auch ganz feine Züge der Instrumentation aufweist. Die anderen beiden mögen wenigstens genannt sein: *Priva del padre, oh Dio, Che da sperar mi resta* (F dur, 2/4, Allegro), und: *Non sa trovar conforto Il povero mio core* (G moll, C, Andante).

Sehr thätig ist Rinaldo in der Opera buffa und den ihr verwandten Gattungen gewesen; dies können wir trotz der Kargheit und Zusammenhangslosigkeit der über ihn vorhandenen Nachrichten dennoch deutlich erkennen. Vielleicht wird es nur die Opera buffa sein, in deren Geschichte er fortlebt, schon um des-

---

[1] In einer Abschrift von italiänischer Hand, befindlich in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Über jedem Stücke steht: *Alle Dame 1749. Del Signor Rinaldo di Capua.* Alle Stücke sind auch noch in anderen, zum Theil mehrfachen Handschriften dort vorhanden. Zwei derselben (*Fui lieto allor* und *Deh se pietà*) auch auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

[2] Die Anfänge der Arien sind: *Fui lieto allor che intorno Splendea sereno il giorno* (F dur, 3/4, Allegro ma non molto); *Saggio nocchier s'ammira* (D dur, C, Allegro); *Al mio cor parlar non sento Che furor, vendetta ed ira* (G dur, C, Allegro).

willen weil sein einziges ganz erhaltenes Werk eine solche Oper ist; daß ihm diese aber wirklich einen dauernden Nachruhm sichert, dürfte außer Zweifel stehen. Bevor ich mich ihr zuwende, möge über die andern Werke dieser Gattung kurz gesprochen werden. Die chronologische Folge eröffnet *La libertà nociva* ein *Dramma giocoso per Musica*, im Karneval 1740 auf dem *Teatro alla Valle* in Rom zum ersten Male aufgeführt. Die Beliebtheit dieses Werkes bezeugen spätere Aufführungen in Florenz (1742), Bologna (1743), Venedig (1744). Wenn berichtet wird, Rinaldo und Galuppi hätten diese Oper zusammen komponirt, so ist das sicherlich nur auf die Aufführung in Venedig zu beziehen. Bei dieser werden in Rinaldo's Musik Einlagen von Galuppi gemacht worden sein.[1] Ein andres Werk Rinaldo's, das erst 1744 entstand und im *Teatro San Cassiano* zu Venedig im Karneval desselben Jahres aufgeführt wurde, mag er dann wirklich in Gemeinsamkeit mit Galuppi gearbeitet haben. Es ist *L'ambizione delusa*, ebenfalls ein *Dramma giocoso per Musica*. Das Textbuch in Bologna erwähnt freilich nur Rinaldo als Komponisten, Allacci aber neben ihm in zweiter Reihe auch Galuppi. Es ist eine natürliche Annahme, daß über der neuen Inscenirung eines älteren Werkes Rinaldo's die beiden Tonmeister sich gefunden, und alsdann noch für denselben Karneval an einem neuen Werke ihre Kräfte gemeinsam versucht haben. Die *Ambizione delusa* wurde im Frühjahr 1745 auch in Mailand gegeben. Von der *Libertà nociva* besaß seiner Zeit Padre Martini die Partitur.

Schwach beglaubigt ist die Existenz einer Oper *La donna vendicatica*, welche schon um 1740 in Italien gegeben sein soll.[2] Vielleicht ist sie identisch mit *La donna superba*, die am 13. December 1752 von italiänischen Buffonisten den Parisern vorgeführt wurde.[3] Sicher wissen wir von einer Oper jenes Namens nur aus dem Jahre 1771; wäre sie damals erst komponirt worden, so fiele sie in Rinaldo's späteste Zeit. Der vollständige Titel ist *La Donna vendicativa e l'Erudito spropositato*. Sie wird als Intermezzo für vier Sänger bezeichnet, und wurde im Karneval im *Teatro della Pace* zu Rom ge-

[1] Allacci, *Drammaturgia*, *col.* 483. Derselbe kennt auch einzig die Venediger Aufführung von 1744. Bei La Borde, *Essai sur la Musique*, Bd. III, S. 191 steht unter den Opern Galuppi's von 1744 allerdings auch *La libertà nociva*.

[2] Clément et Larousse, *Dictionnaire des opéras. Paris* [1881], *p.* 234. Auf Goldoni's gleichnamiger Komödie könnte sie nicht beruhen, da diese erst 1751 gedichtet wurde; *s. Memorie di Carlo Goldoni*, *Tomo* II, *p.* 100 (der Ausgabe von 1822).

[3] Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker. Berlin, Georg Reimer. 1884. S. 160.

geben. Ein Fragment der Musik befindet sich handschriftlich im British Museum zu London.[1]

Es folge *Le Nozze di Don Trifone*, ein Intermezzo für vier Sänger, im Karneval 1743 in der *Argentina* zu Rom gespielt. Sodann: *La Commedia in Commedia, Dramma giocoso* nach dem gleichnamigen Lustspiel des Cosimo Antonio Pelli; die Aufführung fand 1749 zu *San Cassiano* in Venedig statt. Eine italiänische Operntruppe führte das Werk in demselben Jahre auch in München auf.[2] Von der Musik ist kein Rest daselbst übrig geblieben, auch die Partitur, welche Martini besaß, ist verschwunden. Doch hat J. Walsh in London seiner Zeit eine Auswahl der Arien im Druck herausgegeben; die Oper muß also auch in London gespielt worden sein.[3] Ferner: *Jl Ripiego in Amore*, eine *Farsetta per Musica*; erschien im Karneval 1751 auf dem Theater *alla Valle* zu Rom, und wurde 1757 auch in Bologna gegeben. *La Forza della Pace*, ein Intermezzo für drei Sänger, kam im Karneval 1752 heraus und zwar wieder in Rom, aber im Theater *della Pace*, woselbst von nun ab alle noch bekannt gewordenen Opern Rinaldo's ihre Erscheinungsstätte finden. Ausgenommen ist nur die *Serva sposa*, ebenfalls ein Intermezzo für drei Sänger, dessen Titel schon verräth, daß es einer von Pergolese's *Serva padrona* herrührenden Anregung seine Existenz verdankt, und das im Karneval 1753 wiederum auf dem Theater *alla Valle* gegeben wurde. *La Chiavarina*, Intermezzo für drei Sänger, 1754; *Jl Caffè di campagna*, Farsetta für 4 Sänger, 1764; *Li Finti pazzi per amore* desgleichen, 1770; endlich die schon genannte *Donna vendicativa* von 1771 sind die letzten römischen Opern. Wenn Burney erzählt, Rinaldo habe noch im Winter 1769—70 ein Werk in Rom mit Beifall aufgeführt, so wird man in *Li finti pazzi* eben dieses Werk zu erkennen haben. Die Angabe, daß es im Capranica-Theater aufgeführt sei, bildet kein Hinderniß; Capranica, oder vielleicht die schon oben genannten *Illustrissimi Signori Capranica* werden die Besitzer des Theaters *della Pace* gewesen sein. Nur durch eine im Karneval 1758 zu Florenz stattgehabte Aufführung ist *La Smorfiosa* bekannt, ein Intermezzo für drei Sänger. Auf dem erhaltenen Libretto wird Rinaldo als *Maestro di Cappella Napoletano* bezeichnet; der Beiname *Napoletano* ist ihm auch auf den Textbüchern zu *La Forza della Pace* (1752) und *La Serva sposa* (1753) gegeben. Ich vermag nicht bestimmt zu sagen, wel-

---

[1] Additional Manuscripts No. 16, 116.

[2] Allacci, a. a. O., *col.* 860. — Rudhart, a. a. O., S. 133.

[3] *The favourite Songs in the Opera call'd La Comedia in Comedia.* Partitur. 21 Seiten in Fol. Ein Exemplar im British Museum.

cher Art die Beziehungen zu Neapel gewesen sein mögen, die hier angedeutet werden. Daß Rinaldo eine länger dauernde Anstellung in Neapel gehabt habe, halte ich für unwahrscheinlich. Möglicherweise zielt das einzelne Wort *Napoletano* nur darauf hin, daß er in Neapel seine musikalische Erziehung erhielt; schon bei der Oper *Farnace* wird er so genannt.[1] Als sein Hauptwohnsitz wird jedenfalls immer Rom angesehen werden müssen. Denn vom Jahre 1737 bis 1771 sind bei weitem die meisten seiner Opern in Rom aufgeführt; auf den Theatern Neapels, von deren Repertoiren wir durch Florimo sehr sorgfältige und vollständige Verzeichnisse haben, erscheint nicht eine einzige.[2]

Ob Rinaldo außer den genannten keine komischen Opern weiter geschrieben hat, steht zu bezweifeln. Der Zufall hat zwei Arien auf unsere Zeit gelangen lassen, die einem am 25. November 1750 aufgeführten Werke entnommen sind.[3] Unter den obigen Opern ist keine, bei welcher eine Aufführung aus dem Jahre 1750 überliefert wäre. Vielleicht liegen also Fragmente einer unbekannten Oper vor. Aber möglich ist natürlicherweise auch, daß eine der älteren Opern Rinaldo's in der Herbst-*Stagione* 1750 eine Wiederholung erlebte. Um dieses mit annähernder Sicherheit bestimmen zu können, müßte ich wenigstens von dem vollen Wortlaut sämmtlicher in Bologna noch befindlicher Libretti Kenntniß haben. Dies hat sich zu meinem Bedauern bis jetzt nicht ermöglichen lassen. Ich kann also in dieser Hinsicht das letzte Wort noch nicht sprechen. Was die Kompositionen selbst betrifft, so gehören sie zu den reizendsten, die ich von Rinaldo kenne. Sie bilden ein durch den Kontrast zusammengehöriges Paar. In der ersten (D dur, $^3/_4$, Andante grazioso) ist das Mädchen ganz hingebende Zärtlichkeit: *Caro, son tua così, Che per virtù d'amore I moti del tuo core Risento anch' io.* Flöten und Hörner neben dem Saitenquartett dienen, ein blühendes Kolorit herzustellen, und sind oftmals zu feinen Klangwirkungen verwendet. Die zweite Arie zeigt ein anderes Gesicht. *Nò, la speranza più non m'alletta, Voglio vendetta, non chiedo amor* (G dur, $^2/_4$), singt die Getäuschte: der Ausdruck ist heftig, trotzig, aber man ahnt doch, daß der mädchenhafte Zorn sich beschwichtigen lassen wird. Rinaldo behält auch in seinen komischen Opern eine höhere Vornehmheit bei, als andere; die Arie *Cara, son tua così* könnte fast

[1] Allacci a. a. O. *col.* 328.

[2] Florimo, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii.* Band IV.

[3] Auch sie werden in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen aufbewahrt. Die Handschrift ist die eines Italiäners.

in eine Opera seria passen, und nur durch den Gegensatz der zweiten Arie wird man auf die heitere Gattung verwiesen.

II.

Im Jahre 1752 kam eine kleine Truppe italiänischer Opernsänger nach Paris. Sie hatte Deutschland durchzogen und darnach in Rouen auftreten wollen, wurde aber bewogen, zuvor in der *Académie Royale de Musique* einige Vorstellungen zu geben. Die Specialität der Signora Tonelli und der Signori Manelli und Cosimi — so lauteten die Namen der Hauptsänger — war die Opera buffa, oder wie man damals noch allgemein sagte: das Intermezzo.[1] Am 1. August 1752 führten sie sich vor dem Pariser Publikum mit Pergolese's *Serva padrona* ein, und spielten sodann ununterbrochen und mit unerhörtem Beifall bis in den Frühling 1754. Dies ist bekannt. Ebenso die Thatsache, daß das Auftreten der Sänger in Paris eine Umwälzung des französischen Geschmacks hervorrief und die Umbildung der Opéra comique zu einer höheren Kunstgattung bewirkte. Was hier hervorgehoben werden soll, ist daß Rinaldo an den glänzenden Erfolgen seiner Landsleute einen Hauptantheil gehabt hat. Neben Pergolese's Werken und namentlich der *Serva padrona*, die freilich den Haupttreffer abgab, waren es ganz besonders diejenigen Rinaldo's, welche dem unscheinbaren italiänischen Intermezzo zu einem so unerwarteten und vollständigen Siege über die schwergerüstete französische Oper verhalfen. Die *Donna superba* ist schon genannt. Durchschlagender noch wirkte ein zweites Intermezzo. Dieses hieß *La Zingara*.[2]

Nisa, ein Zigeunermädchen, und ihr Bruder Tagliaborse betrügen, bestehlen, hänseln und ängstigen einen alten Geizhals Calcante, und zwingen ihn endlich, die Nisa zu heirathen. Die Handlung soll auf einem Ereigniß fußen, welches sich in einer italiänischen Stadt wirklich zugetragen habe. So meldet ein bemerkenswerthes Schriftstück

[1] »*Quand tu auras courus les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger et ton eau à boire, je t'envoirai là où la louange t'attend et où tu feras ma volonté*«, läßt Grimm in *Le petit Prophète de Boehmischbroda* (1753) die geheimnißvolle Stimme zu Manelli sagen.

[2] Albert Jansen hat (a. a. O. S. 159 f.) in dankenswerther Weise die in Paris gespielten Opern jener Buffonisten zusammenzustellen gesucht. Der Name »Altella« (S. 159, Z. 33—34) ist ein Versehen für »Latilla«. Ob das Verzeichniß ganz vollständig ist? Jener Anonymus, welcher unter dem 21. Februar 1753 auf Grimm's *Petit prophète de Boehmischbroda* replicirte, nennt S. 7 Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli [Galuppi], Vinci und Pergolese. Woher kannte er diese, wenn nicht aus den Pariser Aufführungen? Porpora und Galuppi sind aber bei Jansen überhaupt nicht vertreten, und Leo wenigstens nicht vor dem 21. Februar 1753.

von der Hand Jean-Jacques Rousseau's, das aus der Bibliothek zu Neuchâtel ans Licht gezogen zu haben ein Verdienst Albert Jansen's ist. Ich nehme an, daß die Autorschaft Rousseau's feststeht und nicht etwa nur eine von ihm gefertigte Kopie vorliegt; der Inhalt ließe auch die letztere Annahme zu, und ein anderes Zeugniß für den Autor als seine Handschrift ist soviel ich sehe nicht vorhanden. Indessen irrt Jansen wohl sicherlich, wenn er das Schriftstück ansieht als ein Vorwort zu einer Ausgabe der *Zingara*.[1] Rousseau hatte im Herbst 1752 Pergolese's *Serva padrona* herausgegeben, und bei seiner leidenschaftlichen Bewunderung der heiteren italiänischen Oper wäre es an sich durchaus glaublich, daß er die Absicht gehabt habe, eine Ausgabe der *Zingara* folgen zu lassen. Aber der Inhalt des Schriftstückes ist nicht die Ankündigung einer solchen, sondern vielmehr die einer ersten Aufführung. Das Theaterpublikum ist es, welches vorbereitet, günstig und nachsichtig gestimmt werden soll. Man hatte den Buffo-Sängern einen Vorwurf daraus gemacht, einen Apotheker auf die Bühne der *Académie Royale* gebracht zu haben. Das war aber nicht durch die *Zingara* geschehen, wie Jansen annimmt, denn in dieser kommt kein Apotheker vor, sondern jedenfalls durch den *Medico ignorante*, welcher den 1. Mai 1753 zum ersten Male aufgeführt worden war. Sieben Wochen später (den 19. Juni) brachten die Italiäner mit der *Zingara* wieder eine Novität, in welcher nun sogar ein Mensch auftrat, der sich in einen Bären verkleidet hatte. Da galt es im voraus zu beschwichtigen und der Mißgunst der »Königs-Ecke« einen Damm vorzubauen. Hatte die Oper nur die gefährliche erste Aufführung glücklich passirt, dann — darauf konnte man rechnen — that der Zauber der Musik und des italiänischen Gesanges das übrige.

Nach diesen Bemerkungen darf ich wohl das interessante Schriftstück hier einfügen; es wird auch später noch auf dasselbe zurückzukommen sein.

Avertissement.

Nous offrons au public un Intermède du celèbre Rinaldo auquel on a été obligé de faire de grands changements pour se conformer le plus qu'il était possible au goût de la nation. Il serait impossible de dire que le sujet en est tiré d'une aventure arrivée dans une ville d'Italie, car nous n'ignorons pas que la vérité qu'on demande au théâtre, n'est pas une vérité de moeurs et de caractères. Il ne le serait pas moins de vouloir excuser la scène de l'ours, si le public la désapprouve. On lui représenterait en vain qu'il refuse de tolérer dans une bouffonnerie un spectacle moins choquant que les monstres qu'il souffre paisiblement dans plusieurs opéra sérieux, et que le déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs, et

[1] A. a. O. S. 198 f.

pour ainsi dire, de concert avec eux, est une chose moins puérile que de chercher à es épouvanter par des véritables bêtes féroces mal représentées. Ces raisons, que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même, ne nous concilieront point les bonnes grâces de ceux auprès desquels nos efforts mêmes pour leur agréer nous servent d'obstacles pour y réussir, de ceux qui nous font un crime d'avoir déshonoré par un simple nom d'apothicaire ce même théâtre qui ne l'a point été par les seringues de Pourceaugnac, comme si la gloire d'un théâtre pourait dépendre du rang des personnages qu'on y représente, et qu'il fallut plus de talent pour jouer le rôle d'un prince que celui d'un bourgeois ou d'un artisan. Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre sur lequel nous avons l'honneur de représenter. C'est à nous à souffrir avec respect la sévérité qu'il plait au public d'exercer envers nous, en faisant tous nos efforts pour n'avoir besoin que de la justice. Nous sentons avec douleur combien nous sommes loin de mériter ses suffrages, mais si notre plus grand crime est de chercher à lui plaire, nous n'épargnerons rien pour nous rendre encore plus coupables.[1]

Eine Ausgabe der *Zingara* ist aber in dieser Zeit in Paris wirklich erschienen. Ob Rousseau an ihrer Veranstaltung sich beteiligt hat, weiß ich nicht; sicher ist, daß nicht er der Herausgeber war, sondern der Sänger Cosimi, welcher den Tagliaborse darstellte, und daß obiges *Avertissement* sich in ihr nicht findet. Die splendid ausgestattete Partitur von 106 Seiten in Querfolio hat französischen Titel und Dedikation. Der Titel lautet: *La Bohemienne | Intermede | en deux actes | del Signor Rinaldo da Capua. | Représenté par L'Academie Royale de Musique | en Juin 1753. | Dedié | A Son Altesse Serenissime | Monseigneur Le Comte de Clermont | Prince du Sang. | Se vend a Paris | Aux adresses ordinaires.* | Aus Cosimi's Dedikation genügt die Mittheilung folgender Sätze: *Encouragé par Les bontés dont Votre Altesse Serenissime m'honore, j'ose Lui presenter cet ouvrage. L'Illustre Musicien qui en est L'auteur, jouit dans son pays même et de son vivant de La plus grande réputation.* Dann folgt die Musik mit italiänischem Text; über dem ersten Stücke steht das Personenverzeichniß, nach welchem also Cosimi den Tagliaborse, Manelli den Calcante und die Signora Tonelli die Nisa sangen.[2]

Hier wären wir nun endlich im Besitze einer vollständigen Oper Rinaldo's. Leider ist die Freude nicht ungetrübt. In dem *Avertissement* steht zu lesen, daß man verpflichtet gewesen sei, große Veränderungen vorzunehmen, um sich dem Geschmack der Franzosen möglichst anzupassen. Da nun Cosimi die Oper zweifellos in der Gestalt hat stechen lassen, in welcher er und die Seinigen mit ihr beim französischen Publikum Glück gemacht hatten, so folgt daß seine Ausgabe der *Zingara* nicht die Originalgestalt derselben bietet.

[1] Jansen, S. 464 f.

[2] Ein Exemplar dieser Partitur auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Es frägt sich nun, ob es möglich ist, zu erkennen, worin die Veränderungen bestanden haben.

Die Verhältnisse scheinen insofern günstig zu liegen, als wir nicht allein auf Cosimi's Ausgabe angewiesen sind. Nachdem die italiänischen Sänger 1754 ihre Vorstellungen in Paris geendigt hatten, begaben sie sich in ihr Vaterland zurück und traten im Karneval 1755 in Pesaro auf. Hier spielten sie alsbald auch die *Zingara* Rinaldo's. Das zu diesem Zwecke gedruckte Textbuch ist erhalten; die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna besitzt ein Exemplar. Der Titel ist dieses Mal so gefaßt: *Il vecchio Amante e la Zingara Drammi giocosi per Musica.*[1] Der Erwähnung werth ist noch der Zusatz: *Dopo essere stati fatti nel 1754 in Parigi.* Man ersieht hieraus, daß die Oper auch noch 1754, also von ihrem ersten Erscheinen am 19. Juni 1753 wohl bis zum Ende der italiänischen Vorstellungen in Paris ununterbrochen gespielt sein wird. Zugleich sollte dieser Zusatz unzweifelhaft als Empfehlung dienen. Daß in Pesaro dasselbe Arrangement der Oper vorgeführt worden wäre, welches für den Geschmack der Pariser hergerichtet war, darf aus jenen Worten nicht abgeleitet werden. Die Gründe, welche die *grands changements* veranlaßt hatten, fielen ja in Italien fort. Wirklich zeigt denn auch das Pesareser Libretto nicht unerhebliche Abweichungen von Cosimi's Ausgabe. Nur will es wieder das Unglück, daß nicht alle Abweichungen als Restitutionen des Originals angesehen werden können. Es sind nämlich den drei — oder, wenn man eine stumme Person mitzählen will, vier — Personen des Stücks, auf welche sich das Original offenbar beschränkt gehabt hat, noch zwei Personen hinzugefügt: *Livio, amante di Ginevra* und *Ginevra, nipote di Calcante.* Diese stehen als ernsthaftes Liebespaar zu den Übrigen im Kontrast, und Nisa muß außer allem, was sie sonst mit Calcante aufstellt, ihn auch noch zwingen, die Heirath seiner Nichte mit dem ihm verhaßten Livio zuzugeben. Daß dieses Paar ein nachträgliches Einschiebsel ist, ergiebt sich für den Kenner schon daraus mit völliger Sicherheit, daß Livio und Ginevra, obschon auf der Bühne anwesend, doch nicht an dem Schlußgesange theilnehmen: sie gehen vor demselben ab, und er erfolgt, wie ausdrücklich vorgeschrieben ist, nur *a tre.* Es ergiebt sich aber auch aus der inneren Zusammenhangslosigkeit, welche zwischen ihren Scenen und dem Fortgange des Ganzen zu bemerken ist. Ferner sind solche sentimentale Liebes-

[1] Der Plural *Drammi* ist aus dem Gebrauche jener Zeit beibehalten, da die beiden Akte noch zwei selbständige, mit einander nicht zusammenhängende Stücke waren. In demselben Sinne findet man in dieser Zeit auch noch *Intermezzi* gesagt, wo es sich doch schon um ein einheitliches zweiaktiges Stück handelt.

scenen überhaupt gegen den Stil der damaligen Opera buffa. Und endlich läßt sich wenigstens zum Theil für die Gesangstücke der beiden eine fremde Quelle nachweisen. In der sechsten Scene des zweiten Aktes singt Livio eine Arie: *Fui lieto allor, che intorno Splendea sereno il giorno.* Diese kennen wir schon: sie stammt aus *Mario in Numidia.* Die Urstätte der übrigen Arien kann ich freilich nicht aufzeigen. Aber es ist um so weniger daran zu zweifeln, daß auch sie aus anderen Opern Rinaldo's hier eingelegt worden sind, als am Anfang des Textbuches unter dem Personenverzeichniß ganz einfach und allgemein steht: *La musica è del sig. Rinaldo di Capua.* Offenbar hatten sich in Pesaro zu der kleinen Pariser Truppe noch zwei weitere Gesangskräfte gesellt, die den Wunsch hatten auch in der *Zingara* Verwendung zu finden. Diesem Wunsche wurde denn mit echt italiänischer Naivetät entsprochen. Die beiden Gesangskräfte waren Damen; es mußte also auch der Livio von einer Sängerin vorgestellt werden. Da paßte die Arie des Mario ganz gut; denn dieses war eine Sopranrolle. Ich darf das gesammte Personenverzeichniß hier mittheilen, auch um der drei Pariser Sänger willen, die nur in dem Pesareser Textbuch sämmtlich mit ihrem vollen Namen erscheinen, und die doch in der Geschichte der Oper epochemachende Persönlichkeiten geworden sind:

Nisa, Zingara.
La signor' Anna Tonelli.
Livio, amante di Ginevra.
La signora Francesca Mucci.
Ginevra, nipote di Calcante.
La signor' Anna Favelli.
Calcante, vecchio avaro.
Il Sig. Petronio Manelli.
Tagliaborse, fratello di Nisa.
Il Sig. Giuseppe Cosimi.
Taddeo, servo di Calcante.

Livio und Ginevra zu Liebe mußten nun aber in der Partitur gewisse Veränderungen und Auslassungen vorgenommen werden. Wir können also auch mittelst des Pesareser Libretto nicht ohne weiteres auf die volle Originalgestalt der Oper kommen.

Nicht lange nachdem die Bouffonisten aus Paris geschieden waren, hatte sich Favart der *Zingara* bemächtigt, sie ins Französische übersetzt, den Dialog hier und da erweitert und unterhaltender gemacht, und sodann das Werk am 28. Juli 1755 auf dem *Théâtre Italien* aufgeführt. Favart's berühmte Gattin spielte die Nisa, Rochard den Calcante, Chanville den Tagliaborse, der hier unter dem Namen Bri-

gani erscheint. Auch in dieser Gestalt erwarb sich das Stück großen und dauernden Beifall, am 1. Dezember 1755 und am 11. Februar 1756 mußte es vor den Majestäten gespielt werden; es wurde sogar parodirt — man weiß nicht, von wem? — und als Parodie am 14. Juli 1756 gegeben.[1] Unter dem Titel *La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers, meslée d'Ariettes, traduite de la Zingara, intermède italien, par M. Favart* ist die Partitur in Paris gestochen worden nebst dem vollständigen Dialog, welcher nach französischer Sitte an die Stelle des italiänischen Secco-Recitativs getreten war. Exemplare desselben sind noch ziemlich häufig und beweisen die weite Verbreitung dieser Bearbeitung. Wenn auch das Jahr der Publikation nicht angegeben ist, so darf man doch annehmen, daß dieselbe noch im Jahre 1756 erfolgte; gewiß nicht viel später. Das Stück ist in die gesammelten Theaterwerke Favart's und seiner Gattin aufgenommen,[2] und zwar mit der Musik, welche auch separat zu kaufen war; indessen beschränkt sich die Musikbeilage, wie damals in solchen französischen Publikationen häufig, nur auf die Mittheilung der Singstimmen. Eine andere Ausgabe der *Bohémienne* erschien in Lüttich; hier sind die Musikstücke in den Text gedruckt und mit einem Instrumentalbaß versehen.[3]

Es ist schon an und für sich nicht wahrscheinlich, daß Favart's Ausgabe dem Originale näher kommen sollte, als diejenige Cosimi's. Wenn die Italiäner selbst dem französischen Geschmacke zu Liebe Änderungen mit der Partitur vorgenommen hatten, so war für Favart kein Grund vorhanden, sich diese Konzessionen nicht anzueignen, falls sie auch ihm die Wirksamkeit des Stückes zu fördern schienen. Sein Streben mußte sein, ein recht interessantes Stück herzustellen, in welchem namentlich seine Frau ihr Talent glänzen lassen konnte, nicht aber, dem Originale möglichst treu zu folgen, vorausgesetzt, daß er von dessen Beschaffenheit überhaupt Kenntniß gehabt hätte. Ein Vergleich der beiden Partituren lehrt denn auch, daß die Cosimische von Favart gekannt und benutzt worden ist. Beide lassen eine korrekte Redaktion vermissen, die Favart'sche ist in einigen aus Cosimi entnommenen Stücken geradezu liederlich zu nennen. Aber nicht überall hat die italiänische Partitur Vorlage der französischen sein können. Es finden sich in letzterer mehre Stücke, die in jener fehlen.

---

[1] *Histoire du théatre de l'Opéra comique. Tome second. A Paris,* 1769; *p.* 218.

[2] *Théatre de M. Favart. Tome second. A Paris.* 1763. 8. Sechstes Stück.

[3] *La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers. A Liège, chez F. J. Desoer.* 8. Ohne Jahr.

Hier ist nun ein *Avertissement* in Favart's Partitur von Wichtigkeit, welches sagt, die Musik sei von Signor Rinaldo da Capua, aber hinzufügt, das Duo am Schluß des ersten Aktes sei aus Pergolese's *Serva padrona* und die Ariette *Laissez mon coeur* sei »*de Lasci des* 3. *Cigibées.*« In der That findet sich das Duett *Per te io ho nel core*, welches den Schluß von Pergolese's berühmter Oper bildet, hier an der bezeichneten Stelle mit einem parodirten Texte anstatt des Originalduetts *Amore, oh che diletto* eingesetzt. Opern des Titels *I tre Cicisbei ridicoli* gab es von Natal Resta und Legrenzio Vincenzo Ciampi. *Lasci* dürfte überhaupt kein Komponistenname sein; vielleicht soll es *Laschi* heißen, dieser Name kommt wenigstens in der damaligen italiänischen Künstlerwelt vor. Doch wäre ich geneigter, an die Oper Ciampi's zu denken, da dieser Komponist durch seinen *Bertoldo alla corte*, den Favart selbst später parodirte, in Paris beliebt geworden war. Vielleicht liegt also ein Versehen vor; Gewisseres würde man nur sagen können, wenn Ciampi's Oper wieder aufgefunden wäre. Immerhin ist, nachdem die der *Zingara* einverleibten Stücke fremder Komponisten dergestalt gewissenhaft angeführt worden sind, der Schluß nicht nur gestattet sondern geboten, daß alle übrigen Stücke der Partitur, auch diejenigen, welche sich nicht in Cosimi's Ausgabe finden, von Rinaldo herrühren. In Bezug auf die Angabe der Autoren wird in den französischen Partituren jener Zeit und namentlich in den Partituren von Favart'schen Stücken immer sehr akkurat verfahren. Ich führe nur dessen *Annette et Lubin* an; auf dem Titel steht: *Melée d' Ariettes et Vaudevilles dont les accompagnements sont de Mr. Blaise.* Damit nicht genug; es steht in der Partitur ausserdem bei jedem Stück, das Blaise vollständig komponirt hat, dieses noch besonders angemerkt. Man kann also auch bei der *Zingara* auf die Genauigkeit der Angabe vertrauen. Daß freilich alle Stücke der Partitur, außer jenen zweien, nun auch von Rinaldo ursprünglich für die *Zingara* komponirt seien, dieses folgt aus dem Obigen noch nicht.

Unter Benutzung der hiermit vollständig aufgezählten äußeren und unter Zuhülfenahme sämmtlicher inneren kritischen Mittel will ich nunmehr versuchen, ob es gelingt, die Originalgestalt der *Zingara* bis zu einem gewissen Grade wiederherzustellen. Zu diesem Zwecke empfiehlt es sich, die einzelnen Nummern der Partitur nach der Reihe durchzugehen. Ich lege hierbei die Cosimi'sche Ausgabe zu Grunde.

Erster Akt.

1. Eine Kanzonette, von Nisa und Tagliaborse zweistimmig vorgetragen, vom Baß und zwei höheren Instrumenten (Violinen) begleitet, dient als Einleitung. Der Text lautet:

Con la speme del goder
Pace attenda e rida il cor.
Vada lunge ogni pensier
Di tristezza e di dolor.

Die Tonart ist Edur, nur in der in Favart's Werken enthaltenen Musikbeilage ist Ddur gewählt. Auf eine Kritik des ziemlich fehlerhaften Stichs lasse ich mich hier nicht ein; doch ist zu bemerken, daß Tagliaborse's Stimme in Cosimi's Ausgabe im Altschlüssel notirt ist, während alle andern Ausgaben ihn eine Oktave tiefer im Baßschlüssel singen lassen. Auch bei Cosimi ist natürlich die Baßlage gemeint, ebenso wie in der gleichfalls im Altschlüssel notirten Arie *Voce che flebile*. Die Schlüsselverwendung war damals in der Opernmusik eine sehr willkürliche und hing oft von Zufälligkeiten ab, die sich unserer Kenntniß entzogen haben. Von Tagliaborse's Partie sind in Cosimi's Ausgabe die Recitative im Baßschlüssel, die eben erwähnten Stücke im Altschlüssel, die Arie *Tu non pensi* und der Schlußgesang aber im Tenorschlüssel notirt. In Favart's Partiturausgabe findet sich nur Baß- und Tenorschlüssel angewendet, letzterer in Übereinstimmung mit Cosimi. Die Musikbeilage in Favart's Werken weist bis auf den im Schlußgesang verwendeten Tenorschlüssel überall Baßschlüssel auf, hat aber die Arie *Tu non pensi* von Ddur nach Bdur transponirt. In der Lütticher Ausgabe endlich ist der Baßschlüssel, und wo bei Cosimi Tenor-, der Violinschlüssel gesetzt. Es ergiebt sich, daß die Stimme des Vertreters dieser Rolle, also des Cosimi selbst, ein nach der Höhe hin besonders ausgiebiger Tenor-Bariton gewesen sein muß, und die Vermuthung liegt nahe, daß Rinaldo die *Zingara* eigens für jene kleine Truppe komponirt haben dürfte.

Was nun aber die Kanzonette an sich betrifft, so ist es schon bei diesem ersten Stücke zweifelhaft, ob es ursprünglich für die Oper komponirt worden ist. Daß es in dem Pesareser Libretto nicht steht, will freilich nichts bedeuten. Denn hier bilden zwei hinzugedichtete Scenen von Ginevra und Livio den Anfang. Aber Buffo-Opern pflegen schon im allgemeinen nicht mit solchen liedartigen Gesängen eingeleitet zu werden. Was wichtiger ist: der Text paßt nicht zu der Situation. Denn so sehr er sich auch in allgemeinen Wendungen bewegt, grade diese Situation wird durch dieselben nicht ge-

deckt. Die Gemüthslage dieses spitzbübischen Geschwisterpaares, das im Begriffe ist, einen alten, geizigen Tropf zu dupiren, und sich darauf freut, kann nimmer in solchen Worten Ausdruck finden. Vor allem aber: es wird aus dem Folgenden hervorgehen, daß Tagliaborse nach der Originalanlage der Oper am Anfang derselben gar nicht im Stande ist, ein zusammenhängendes, ernsthaftes Musikstück vorzutragen. Ich glaube daher, daß der Komponist sein Werk sogleich mit dem Recitativ der Nisa begonnen hatte.

2. Arie des Tagliaborse *Tu non pensi* (D dur). In dem Pesareser Libretto tritt Tagliaborse gleich als Bär verkleidet auf. In diesem Zustande kann er natürlich keine lange Arie singen. Das thut er denn auch nicht, und die Arie *Tu non pensi* findet sich hier in der ersten Scene des zweiten Aktes. Bei Cosimi verkleidet er sich erst während Calcante's Arie *Ho ragione*. Man bedenke nun, daß die Italiäner grade mit dem Bären Anstoß bei den Parisern zu erregen fürchteten. Sie mußten deshalb suchen, die Zuschauer auf diese Erscheinung möglichst vorzubereiten. In dem *Avertissement* betonen sie das Stattfinden des *déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs*. Hier liegt also offenbar eine der von ihnen eingestandenen Veränderungen vor: die Arie gehört ursprünglich in die erste Scene des zweiten Aktes. Der Schnitt, welcher behufs der Umstellung in das vorangehende Recitativ gemacht werden mußte, ist noch deutlich zu erkennen. Er fällt hinter den Ausruf *A meraviglia*. Die folgenden Worte: *Tutto va ben, ma l'orso vuol mangiare* gehören schon in den zweiten Akt, und passen, überlegt man es sich genau, auch nicht an den Anfang des ersten. Die Worte Nisa's, welche den Bruder in seiner Verkleidung prüfend und lachend betrachtet: *Desta alle risa Il vederti vestito in questa guisa. Pure lo sai per prova Che ad ingannar la gente molto giova* mußten natürlich für die Pariser Bearbeitung ganz fort bleiben, da hier Tagliaborse in der ersten Scene noch nicht verkleidet auftrat. So ist an dieser und auch an anderen Stellen manches vom Secco-Recitativ in Wegfall gekommen; nicht weniger haben oftmals kleine Änderungen in der Singstimme und den Harmonienfolgen eintreten müssen, um das Zerstückelte wieder zusammenzufügen. In diesen Dingen auf die Originallesarten zurück zu gelangen, ist also unmöglich. Über die Arie aber sei noch bemerkt, daß Rousseau sie als Beispiel anführt, wie in der italiänischen Oper sich Gesang und Instrumente zu einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks vereinigten, daß der Sänger dadurch zu gewissen entsprechenden Gesten gleichsam gezwungen würde. [1]

[1] In der *Lettre sur la musique française*, die überhaupt ein bewunderungswürdiges Verständniß der damaligen italiänischen Musik offenbart.

3. Arie des Calcante *Ho ragione, sì Signore* (G dur). An dem Orte wo ihm die Zigeuner-Geschwister auflauern, — nach italiänischer Vorschrift ein Gehölz außerhalb der Stadt, nach französischer ein öffentlicher Platz, — erscheint der Alte zankend mit seinem Diener Taddeo. Seine Arie wäre also die erste der Oper, der vorausgehende Dialog der Geschwister hätte nur im Secco-Recitativ zu verlaufen. Vergleicht man mit diesen Ergebnissen Favart's Bearbeitung, so stellt sich heraus, daß derselbe hier ausschließlich der Ausgabe Cosimi's gefolgt sein muß. Damit soll indessen noch nicht behauptet sein, daß ihm die Originalpartitur in der Gestalt, wie sie die Italiäner mit nach Paris gebracht hatten, ganz unbekannt gewesen sein müsse.

Dem Calcante nähern sich Nisa und der inzwischen zu einem Bären umkostümirte Tagliaborse. Ihn reizt ihre Schönheit, schreckt die Anwesenheit und Zudringlichkeit des Bären. Doch läßt er sich von ihr aus der Hand weissagen.

4. Vierstrophiges Lied der Nisa *Ella può credermi* (D moll), in welchem sie dem Calcante ihren Spruch sagt. Am Schluß einer jeden Strophe macht Calcante seine Bemerkung dazu. Ein in seiner Einfachheit genial zu nennendes Stück.

Im Recitativ bittet ihn Nisa dann, ihren Bären vor ihm tanzen lassen zu dürfen.

5. Tanz des Bären. Eine reizende G-moll-Melodie, von Nisa nur geträllert. Sie besteht aus zwei zu wiederholenden Theilen, deren erster vier, deren letzter acht $^2/_4$-Takte zählt.

Calcante ist entzückt und will ihr den Bären abkaufen, mit dem er glaubt ein gutes Geschäft machen zu können. Sie verlangt 30 Dukaten. Bis hier fließen unsere Quellen denselben Weg; jetzt aber trennen sie sich wieder. Im Pesareser Libretto macht Calcante ein Gegengebot von 10 Dukaten; Nisa meint, er würdige doch die Künste des Bären zu wenig, und läßt ihn noch einmal tanzen. Darauf versteht sich Calcante zu 20 Dukaten, und Nisa erklärt sich einverstanden. In der italiänischen Bearbeitung für die *Académie Royale* tritt das Bestreben hervor, über diese Scene möglichst rasch hinweg zu kommen: der Bär tanzt nur einmal, Calcante bietet 20 Dukaten, und der Handel wird abgeschlossen. Daß die Scene wie sie in Pesaro gespielt wurde eine Wiederherstellung des Ursprünglichen ist, sieht man leicht. Das zum zweiten Tanz gesungene *Larà, larà, larà* des Textbuches scheint anzudeuten, es sei hier die Melodie von vorher wiederholt worden. Fast möchte man schließen, Favart habe die Originalgestalt wenigstens dieser Stelle gekannt. Da seine *Bohémienne* auf dem *Théâtre Italien* erschien, brauchte er Tadel wegen Entwürdigung der Bühne durch derlei Possen nicht zu befürchten. Er konnte

die Scene wieder in ihrem vollen Umfange spielen lassen, und that es um so lieber, als seine Frau in der Rolle der Nisa gerade hier eine gute Gelegenheit erhielt, ihre eigenthümlichen schauspielerischen Gaben zu entfalten. Wir finden in seiner Partitur aber keine Wiederholung der vorigen Tanzmelodie. Nisa singt ein neues Liedchen, zu dessen Rhythmen der Bär Tagliaborse Tanzschritte und Komplimente machen muß. Ich theile es in der Beilage vollständig mit, denn es ist ein Stück, durch welches sich das Interesse für Rinaldo von Capua mit der Musikübung unserer Tage verknüpfen läßt. Die Melodie ist bekannt: sie gehört zu der Kanzonette

Tre giorni son, che Nina
In letto se ne stà.
Piffari, timpani, cimbali
Svegliate la mia Nina,
Acciò non dorma più.

In der Ausgabe der *Bohémienne*, welche sich in Favart's gesammelten Werken findet, stehen fast überall über den französischen Gesangstexten die Anfänge der italiänischen Originale. Über dem *Examinez sa grace* steht *Tre giorni.* Hieraus geht hervor, daß obiger Text der zu der Melodie ursprünglich gehörige ist. Wenn aber dies, so kann das Liedchen nicht für die Oper komponirt gewesen sein, denn der Inhalt des Textes steht außer aller Beziehung zu ihr. Es ist ebenso wie die oben besprochene Kanzonette *Con la speme del goder* als eine Einlage anzusehen. Kanzonetten pflegte man in der Regel nur mit Generalbaßbegleitung zu komponiren. Die Violinen werden daher behufs Einfügung in die Oper von fremder Hand hinzugethan sein. Sie sind ungeschickt genug komponirt und gar nicht in Rinaldo's Manier. [1]

Als Komponist der Kanzonette gilt seit langem und bis auf den heutigen Tag Pergolese. Allein diese Annahme stützt sich auf keinerlei verläßliche Überlieferung. Sie scheint auf eine englische Verlegerspekulation zurück zu gehen. Denn als Fliegendes Blatt ist die Kanzonette unter Pergolese's Namen »etwa in dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Säculums« in England gedruckt worden, und dieser Druck bildet meines Wissens die älteste Quelle für Pergolese's Autorschaft. Die in Anführungszeichen gesetzten Worte sind von Bernhard Gugler, der dem *Tre giorni son* seiner Zeit einen kleinen Aufsatz gewidmet

[1] Die Beilage giebt das Stück genau so wieder, wie es in Favart's Partitur steht; nur ist am Anfange über der Instrumentalstimme noch zu lesen: *Pr. Violon* und unter derselben: *s.c molto. s.c* soll jedenfalls *staccato* bedeuten. Einige Stichfehler habe ich verbessert.


Ariette.
E_xaminez sa gra_ce, sa gra_ce, c'est
un petit A_mour aus_si beau que le jour. Regardez nous en fa_ce, en
fa_ce, et fai_tes, mon mi_gnon, un pas de Ri_go_don. Eh


sautez donc, sautez donc, Brunet, sau_tez pour Ja_vote, tour_nez pour Char_
lo_te, et fai_tes servi _ teur comme un jo_li Monsieur, donnez moi la me_
note, la me_note, et fai_tes ser_vi _teur.

hat, ohne Pergolese als Komponisten in Zweifel zu ziehen.[1] Wir haben aber nicht das geringste Recht, der Angabe in Favart's Partitur: die Musik — mit Ausnahme der beiden namhaft gemachten Stücke — sei von Rinaldo di Capua, keinen Glauben zu schenken. Wie jene Kanzonette nach Paris gekommen ist? Nun, vielleicht eben durch die italiänischen Buffonisten. Aber ich hätte noch eine andere und wahrscheinlich zutreffendere Antwort auf die Frage. Der Musikmeister der Madame Favart war Carlo Sodi, ein berühmter Mandolinenspieler aus Rom. Er weilte in Rom bis 1749, erlebte also dort die Zeit, da Rinaldo der gefeierteste Komponist der Römer war. Dann kam er nach Paris. Rinaldo's Oper *La Donna superba* parodirte er unter dem Titel *La femme orgueilleuse* ins Französische und beweist hierdurch, daß er wenigstens zu dem Komponisten Rinaldo in innerlich nahen Beziehungen stand. Wahrscheinlich kannte er ihn auch persönlich. Lieder zur Mandoline waren natürlich seine Spezialität. Ich glaube, kein Schluß liegt näher, als daß Sodi die Kanzonette *Tre giorni* von Rom, wo sie kurz vor seinem Weggange entstanden sein mag, mit nach Paris gebracht hat. Favart nahm sie 1755 in die *Zingara* auf, und in der Form welche sie hier erhielt, zum Theil auch mit dem von ihm untergelegten Texte blieb sie lange ein Lieblingsstück der Pariser. In seiner Parodie *Petrine*, die er am 13. Januar 1759 zuerst aufführte, hat Favart die Melodie mit neuem Text zu einem Duett verarbeitet.[2] Dubreuil stellte noch 9 Jahre später das *Examinez sa grace* unter die Auswahl *des plus jolies Ariettes.*[3] In der Originalgestalt aber kam Rinaldo's Kanzonette von Paris nach England. Daß man sie hier für eine Komposition Pergolese's ausgab, oder vielleicht auch von Anfang an wirklich hielt, ist erklärlich. Zur Zeit der italiänischen Buffonisten war sie in Paris bekannt geworden, und unter den Komponisten, deren Werke zur Aufführung gekommen waren, hatte Pergolese den berühmtesten Namen. Erfahrungsmäßig hat sich zu allen Zeiten an solche Namen auch vieles gehängt, was mit ihnen thatsächlich keinen Zusammenhang hatte. Unsere Pflicht ist es nun, das reizende Liedchen dem zurückzugeben, von welchem es geschaffen sein wird.

6. Arie der Nisa *Sì, caro ben, sarete* (Bdur). Nisa hat gegen Empfang des Geldes den Bären ausgehändigt, den Calcante an der Kette hält. Sie versichert den Alten ihrer zärtlichsten Zuneigung und höhnt ihn, gegen die Zuschauer gewendet, heimlich aus. Dann

---

[1] Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1875, Sp. 520 ff.

[2] *Théâtre de M. Favart. Tome quatrième.* Drittes Stück. S. 31 f.

[3] Dubreuil, *Dictionnaire lyrique portatif. Tome premier. A Paris.* 1768. *P.* 146.

geht sie. Während der Arie aber hat Tagliaborse dem Calcante die Börse entwendet, sich unbemerkt das Halsband abgezogen und sich. ebenfalls davon gemacht. Die Arie ist nur bei Cosimi vollständig. In Pesaro wurde der Mitteltheil fortgelassen, derselbe ist auch in Favart's Bearbeitung unterdrückt. Die Komposition ist ein köstliches Gemisch von insinuantesten Schmeichellauten und den Ausbrüchen muthwilligen Spottes; dadurch daß die Geigen bald mit Sordinen bald ohne dieselben begleiten, werden die Gegensätze noch gehoben. Bei Favart steht die Arie bequemer in G dur. Wäre B dur die Originaltonart, so würde das auf ein sehr hohes Organ der Signora Tonelli hinweisen.

Als Nisa gegangen, bemerkt Calcante, daß auch der Bär verschwunden ist, und er nur die Kette in der Hand hält.

7. Akkompagnirtes Recitativ *E dove, dove l'orso n'andò*, und Arie *Che orror, che spavento* (F dur) des Calcante, in welchen dieser zuerst seinen Schrecken kundgiebt, dann seine Wuth und Verzweiflung austobt. Bei Favart fehlt das Recitativ und steht eine ganz andere Arie in A dur; dagegen bringt er die F dur-Arie in der dritten Scene des zweiten Akts. Daß die A-dur-Arie (*Ah, mon ours a pris la fuite*) auch eine ursprünglich italiänische ist, lehrt schon der von Favart überlieferte Textanfang *Maledetti quanti siete*. Eben dieser Anfang aber zeigt, daß sie an dieser Stelle nicht das Ursprüngliche sein kann. Da Calcante die Gegenwart des Tagliaborse nicht ahnt, sondern mit Nisa allein zu sein glaubt, ist jene Anrede schon grammatisch unmöglich. Auch psychologisch ist es undenkbar, daß Calcante mit einem Ausdruck beginnt, der eine so ganz bestimmte und abgeklärte Empfindung bezeichnet. Die Situation fordert, daß diese Empfindung vorbereitet werde durch einen Zustand des Schreckens, des Schwankens und der Rathlosigkeit. Dies hat Favart als gewiegter Bühnenpraktiker auch wohl gefühlt, und deshalb den Text der Arie in dem angedeuteten Sinne gestaltet. Sollten die Beweise für die Originalität der Cosimi'schen Lesart noch nicht genügen, so sei folgendes hinzugefügt. Rinaldo war ein Meister des akkompagnirten Recitativs. Es wurde ihm sogar das von ihm selbst zurückgewiesene Verdienst angedichtet, dasselbe erfunden zu haben. Wäre die A-dur-Arie das Ursprüngliche, so müßte man annehmen, Cosimi und Consorten hätten die F-dur-Arie willkürlich und ohne erkennbare Veranlassung von Seiten des Pariser Geschmacks, aus dem 2. in den 1. Akt versetzt, und hätten sich das — vortreffliche und Rinaldo's ganz würdige — akkompagnirte Recitativ in Paris hinzukomponiren lassen. Die Widersinnigkeit einer solchen Annahme leuchtet ein.

Woher die A-dur-Arie entlehnt ist, würden wir vielleicht nach-

weisen können, wäre Sodi's *Femme orgueilleuse* erhalten geblieben. Denn die natürlichste Vermuthung ist doch immer, an eine Anleihe bei der verloren gegangenen Oper *La donna superba* zu denken, da sie von den Buffonisten in Paris vor der *Zingara* aufgeführt worden war. Für diese Vermuthung spricht auch der Umstand, daß die Arie, natürlich mit anderem Text, sich in Favart's *Ninette à la cour* wiederfindet. Das Stück ist zwar eine Parodie von *Bertoldo alla corte*, und dieses wiederum war eine Oper von Ciampi, von den italiänischen Buffonisten in Paris gespielt. Aber es versteht sich durchaus nicht von selbst, daß bei der Parodie eben auch nur Ciampi's Musik verwendet worden sei. Vielmehr wurden hier verschiedene Komponisten ganz ungenirt geplündert, solche nämlich, die durch Aufführung ihrer Opern in Paris grade bekannt geworden waren. So ist die Ariette *Ce coeur qu'il possède* einer Musik aus Pergolese's *Maestro di Musica* angepaßt, und die Ariette *Oui, je l'aime pour jamais* gehört ihrer Musik nach in den *Cinese rimpatriato* von Selletti. Das Vorkommen Rinaldo'scher Kompositionen in diesem Amalgam dürfte demnach nicht verwundern. Colas singt unsere A-dur-Arie zu dem Text *Auroit-on cru cela d'elle? L'infidelle!* An einigen Stellen nimmt ihm Fabrice das Wort aus dem Munde. So wird es ein Zwiegesang, aber kein Duett. [1]

Auf das Geschrei des Alten eilt Nisa herbei und sucht ihn zu beruhigen. Gelingt ihr dies zwar nicht, so bezaubert sie ihn doch sofort wieder durch ihre Schönheit.

8. Duett zwischen Nisa und Calcante *Amore, oh che diletto!* (Gdur). Die Aufführung in Pesaro hat sich mit Cosimi's Partitur in genauer Übereinstimmung gehalten. Bei Favart stehen hier jene zwei Stücke, welche ausdrücklich als Einlagen aus fremden Opern bezeichnet werden. Die Frage nach der Originalgestalt braucht also gar nicht gestellt zu werden. In der Arie *Laissez donc mon coeur* — der Textanfang des italiänischen Originals lautet *Madam' lasciatemi in libertà* — sucht sich Calcante vergeblich des Reizes der Nisa zu erwehren. Auffällig ist die Notirung in Adur und für Sopran, als ob Nisa die Arie zu singen hätte, während sie nach Text und Zusammenhang einzig in den Mund Calcante's paßt. In der Musikbeilage zur Textausgabe in Favart's Werken steht in der That *Nise* über diesem Stücke, während die Lütticher Ausgabe es richtig dem Calcante beläßt. Aber um für Calcante ausführbar zu sein, müßte es etwa in Edur oder Ddur stehen. Die Ursache dieser Verwirrung aufzuklären wird wenigstens solange unmöglich sein, bis einmal die Originalquelle der Arie wieder aufgefunden worden ist.

[1] *Théâtre de M. Favart. Tome troisième. Ariettes de Ninette à la cour* p. 41 ff.

Warum Favart das Duett aus der *Serva padrona* hier eingesetzt hat, läßt sich vielleicht aus der hohen Sopranlage des Originalduetts erklären, welcher die Madame Favart nicht gewachsen sein mochte. Vielleicht aber lag der Grund auch nur in dem Wunsche, das beliebte Stück irgendwie zu verwenden. Die *Servante Maitresse* wurde nämlich seit dem 14. August 1754 auch auf dem *Théâtre Italien* von Rochard und der Favart gespielt, aber mit einem andern Schlußduett (*Me seras tu fidelle*; Adur, $^3/_8$), so daß das ursprüngliche zu anderweitem Gebrauch frei geworden war.[1] Rinaldo's Komposition steht an musikalischem Werth derjenigen Pergolese's wenigstens gleich: eine höhere Vornehmheit des Ausdrucks zeichnet sie zweifellos vor jener aus. Die Hindeutungen auf Mozart sind hier wie an so manchen Stellen seiner Werke wieder einmal merkwürdig stark.

Zweiter Akt.

Calcante hat den Verlust auch seiner Börse bemerkt, Nisa ihm versprochen, sie durch Zauberkünste, deren sie mächtig sei, wieder herbeizuschaffen. Sie hat ihn an einen abgelegenen Ort bestellt, um vereint mit Tagliaborse ihm durch allerhand Blendwerk sein bischen Verstand zu verwirren und mit Hülfe anderer Zigeuner ihn solange zu ängstigen, bis er, um aus seiner Lage befreit zu werden und wieder in den Besitz der Börse zu kommen, verspricht sie zu heirathen.

Wie oben nachgewiesen ist, gehört an den Anfang des zweiten Aktes die Arie Tagliaborse's *Tu non pensi.* Favart läßt den Akt mit einer Arie Nisa's beginnen. Sie findet sich mit anderem Text schon in Favart's Parodie *Raton et Rosette*; diese aber wurde bereits am 28. März 1753 zum ersten Male aufgeführt. Indem nun die erste Aufführung der *Zingara* erst am 19. Juni desselben Jahres stattgefunden hat, ist es unmöglich, daß jene Arie originalgemäß in die *Zingara* hineingehört. Favart verfuhr bei *Raton et Rosette* ähnlich wie bei *Ninette à la cour:* Ich habe feststellen können, daß von den Gesängen dieser Parodie einer dem *Maestro di Musica* des Pergolese angehört (*Se giammai da speco l'eco*); diese Oper war von den Buffonisten am 19. September 1752 vorgeführt worden. Ein anderer stammt aus Latilla's *Finta cameriera (Colà sul praticello)*, welche seit dem 30. Oktober 1752 auf

[1] Schletterer in seiner neuen Ausgabe der *Serva padrona* (Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 1883) erwähnt das neue Duett auch, geht aber auf die kritischen Fragen nach der Quelle desselben und der Ursache seiner Einfügung nicht ein. Auch ist der Anfang des Duetts unrichtig citirt.

dem Repertoire war. Rinaldo's *Donna superba* erschien am 13. December desselben Jahres zum ersten Male. Alle drei Opern gehörten zu den beliebtesten. Der Schluß ist gewiß nicht zu kühn, daß die in Favart's *Bohémienne* am Anfang des zweiten Aktes stehende, schon in *Raton et Rosette* vorkommende Arie ursprünglich in die *Donna superba* gehört hat. Aus dem uns erhaltenen italiänischen Textanfang *Si ravviva* geht, in so vielfältige Beziehungen er auch gesetzt werden kann, dennoch dieses sicher hervor, daß weder der in der *Bohémienne*, noch der in *Raton et Rosette* der Musik untergelegte französische Text eine Übersetzung des italiänischen Originals sein kann. Aber fast könnte man es beklagen, daß dieses liebenswürdige Stück mit seiner wahrhaft sonnigen Heiterkeit der *Zingara* nicht ursprünglich zu eigen ist. Denn das Werk, für welches es eigentlich gedacht sein dürfte, ist als Ganzes wahrscheinlich für immer verloren.

Auch das Gespräch der Geschwister, welches bei Cosimi im Secco-Recitativ den zweiten Akt einleitet, gehört wie schon gesagt nur zum Theil hierher. Zum andern Theil müßte es gegen ein Stück des ersten Aktes ausgetauscht werden. Dann würde folgen

1. Arie der Nisa *E specie di tormento* (B dur). Ihres Erfolges gewiß kann Nisa sich vor Freude nicht fassen und bricht in den ausgelassensten Jubelsang aus. Melodisch und rhythmisch ist die Arie hocheigenthümlich und gehört zu dem Bedeutendsten, was die Oper enthält. Burney sagt, Rinaldo habe mit Galuppi und Terradellas die Manier aufgebracht, den Gesang in Terzen (und Sexten) zu begleiten.[1] Dafür böte diese Arie einen Beleg. Sie wird sowohl von Cosimi wie von Favart überliefert und von beiden an derselben Stelle, fehlt aber im Pesareser Libretto, weil an ihrer Statt eine Scene zwischen Livio und Ginevra eingefügt ist, in welcher die letztere eine Arie zu singen hat.

Calcante kommt. Nisa verspricht ihm jetzt die Götter der Unterwelt zu beschwören.

2. Akkompagnirtes Recitativ *O voi, possenti Numi.* Mit komischer Feierlichkeit ruft Nisa die grausen Bewohner des Avernus zu Hülfe, um die Börse des Calcante wiederzufinden. Das Stück ist von allen Quellen gleichmäßig überliefert. Ebenso

3. die Arie *Voce, che flebile* (D dur), in welcher Tagliaborse, der als Zauberer Ismeno schauerlich verkleidet im Hintergrunde auftaucht, fragt, was das Begehr der Rufenden sei. Es ist dies wiederum ein ganz vortreffliches Stück.

Dem Calcante wird die Rückgabe seiner Börse versprochen unter

[1] So ist der Ausdruck »*in terzini*« wohl zu verstehen. Burney, *A general History of Music. Vol.* IV, *p.* 447.

der Bedingung, Nisa zur Gattin zu nehmen. Da er sich weigert, dringen von allen Seiten Zigeuner in Teufelslarven herein und machen ihn fürchten.

4. Arie des Calcante *Perfidi, che volete* (Cdur). Sie fehlt im Pesareser Libretto. Hier beschränkt sich Nisa darauf, dem obstinaten Calcante zu drohen: *Vado a cercare Tutti i compagni miei; Vedremo allora poi, Se pensier cangerai, E se niuna che me in isposa avrai,* und geht ab. Calcante, allein gelassen mit seiner Sehnsucht nach der Geldbörse und nach Nisa, ist *agitato, confuso, vaneggiante e disperato,* singt eine Arie *Jo non so dove mi sto Il cervel va in su e giù* und geht ebenfalls ab. Folgt Scenenwechsel und eingeschobene Scene des ernsthaften Liebespaares. Dann wieder Scenenwechsel: eine Gartendekoration, und auf der Bühne, ganz wie zuvor: Nisa, Calcante und der als Zauberer verkleidete Tagliaborse. Nisa beginnt genau mit denselben Worten, mit denen sie in Cosimi's Partitur nach Calcante's Arie *Perfidi, che volete* das Recitativ anhebt: *Non tante smanie, no; presto, alle curte: Mi vuoi per moglie? »Smanie«?* fragen wir. Wer hat sie denn geäußert? Schon dies eine Wort genügt zur Aufdeckung der ungeschickten Interpolation. Es paßt nach dem Angstgeschrei von Calcante's Arie; hier ist es Unsinn. Die ganze Veränderung, welche die Handlung, als sie ihrem Gipfelpunkt zutreibt, plötzlich erlahmen und uninteressant werden, die Personen grundlos von der Bühne verschwinden und ebenso grundlos wieder auftreten läßt, während in der Form der Cosimi'schen Ausgabe alles einheitlich und energisch voranschreitet — dieses alles ist jedenfalls durch den Zwang veranlaßt, Livio und Ginevra zur Schlußscene auf eine schickliche Art mit auf die Bühne zu bringen. Dazu war Scenenwechsel nöthig; die Handlung mußte also unterbrochen werden. Sollte sie unterbrochen werden, so war die Scene mit den verteufelten Zigeunern unmöglich, da sie mit Energie zur Entscheidung drängt. Woher die Arie *Jo non so dove mi sto* genommen ist, habe ich nicht ermittelt.

Die Arie *Perfidi, che volete* muß also nebst der Art, wie sie herbeigeführt wird, bestimmt als das Original angesehen werden. Calcante ist nun mürbe gemacht und willigt ein, Nisa zu heirathen. Diese verabschiedet die hülfreichen Zigeuner: *la mercede ricevete da me di vostra fede,* was ich dahin verstehe, daß sie ihnen Geld giebt.

5. Chor der Zigeuner *O dell' Egitto Nume custode* (Esdur). Dieses Stück setzt uns unvermittelt aus dem Dunstkreis des Intermezzo hinüber in den der Opera seria. Daß es bei der Aufführung in Pesaro fortbleiben mußte, ist zwar nach den obigen Auseinandersetzungen erklärlich. Es fehlt aber auch in Favart's Ausgabe.

Die Anrufung der egyptischen Gottheit, die moralisirenden Betrachtungen über den Geiz, die starke Instrumentirung — Streichquartett, Flöten, Oboen und Hörner; bis dahin hatten zwei Violinen und Baß genügt — der ganze unmotivirt hereinbrechende, für die Opera buffa entschieden stillose Ernst der Gesinnung — alles das macht die Echtheit des Chors höchst verdächtig. Die Musik kommt verkürzt und als Terzett auch in Favart's *Ninette à la cour* vor. Das beweist für unseren Fall natürlich nicht das geringste. Favart kann sie mit Cosimi aus einer gemeinsamen Quelle, aber ebensogut auch aus Cosimi's Partitur der *Zingara* entnommen haben. Daß das Stück von Rinaldo sei, soll hier nicht in Frage gestellt werden; aber ich glaube nicht, daß er es für diese Oper komponirt hat. Mir scheint, als hätten die Buffonisten für nöthig gefunden, durch Zusammenwirken der gesammten Truppe an dieser Stelle der Oper einen besonderen Reiz zu verleihen. Es ist bei einem solchen Opernchore in jener Zeit natürlich nur an einfache Besetzung zu denken. Da an einer Stelle des Stücks der Sopran getheilt wird, so war zur Ausführung wohl auf 5 Personen gerechnet, 3 Damen und 2 Herren. Genau so viele Sänger aber waren außer Manelli, Cosimi und der Anna Tonelli in der Truppe vorhanden, nämlich: Signora Rossi, Signora Lazzari, Signora Caterina Tonelli (Schwester der Anna Tonelli) und die Signori Lazzari und Guerrieri.[1]

Da Calcante die Nisa mit dem Zigeunergesindel so familiär verkehren sieht, wird er neuerdings bedenklich. Auch erwägt er sein Alter und das ihrige.

6. Arie der Nisa (G dur).

Viverò, se tu lo vuoi,
Cara parte del mio cor;
Ma se amor negar mi puoi
Come, oh Dio! vorrai ch'io viva,
Se mi fai morir così?
Deh, mio ben, sgombra dall' alma
Quel timor, che troppo ingiusto,
Troppo fiero t'assali.
Viverò etc.

Ich setze den Text vollständig her, weil schon aus ihm allein hervorgeht, daß auch diese Arie sich in den Formen der Opera seria bewegt. Und wie der Text so die Musik mit ihrer weitausgesponnenen Koloratur und ihrer durch Flöten und Hörner be-

[1] Castil-Blaze, *L'Académie imperiale de musique.* Band I. Paris, 1855. S. 189. Der Direktor der Truppe war Bambini, und sein kleiner Sohn fungirte als Cembalist, was hier beiläufig bemerkt sein mag.

reicherten Begleitung. Die Art, wie in Cosimi's Ausgabe die Arie recitativisch vorbereitet wird, verräth wie mir scheint die unorganische Einlage ganz deutlich. Calcante nennt sich, den alten häßlichen Mann, »*indegno del tuo amor*«. Nisa: *Che dici: Indegno?* Calcante, für sich: *Strada non v' è d' uscir da questo impegno.* Dann stimmt Nisa sofort obige Arie an. Den Mangel an Zusammenhang hat man bei der Aufführung in Pesaro offenbar empfunden. Nisa hat hier vor dem Beginn ihrer Arie noch folgendes zu sagen: *Tu sol l' arbitro sei della mia sorte, E da te solo attendo o vita, o morte.* Dies ist doch sicher ein späterer Zusatz; denn wäre es original, was hätte die Buffonisten in Paris bewegen sollen, eine solche Hand voll Worte zu streichen?

In Favart's Partitur geht es an dieser Stelle auch anders her. Als Calcante sich mit dem Heirathsgedanken immer noch nicht befreunden kann, giebt ihm Nisa die Börse ohne weiteres zurück und rührt ihn durch solchen Edelmuth so sehr, daß er nun seine Bedenken überwindet. Die Arie, welche sie hier zu singen hat (*Pauvre Nise! tu chéris qui te méprise*), paßt ihrem Stile nach unvergleichlich besser. Die Wendung ins Rührende ist allerdings ein Zug, welcher den Franzosen eigenthümlich, der italiänischen Buffo-Oper aber ganz fremd ist. Indessen liesse sich denken, daß Nisa im Original dem Calcante sein Ehe-Versprechen zurückgiebt, die Börse natürlich behält, und nun in fingirtem Schmerz über den Verlust des theuren Mannes eine Ariette singt. Zu dieser Annahme würde der Anfang des italiänischen Textes: *Vedovella poverella* wohl passen. Ein sicheres Ergebniß ist jedoch nicht zu gewinnen.

Calcante kann endlich nicht mehr widerstehen, und erhält seine Börse und die Zigeunerin. Als er nach dem entlaufenen Bären fragt, offenbart Tagliaborse den ganzen Betrug. Calcante sieht sich überlistet und ermahnt, da ihm nichts übrig bliebt als sich zu fügen, die liebe Gattin und den würdigen Schwager, sich inskünftige wenigstens einigermassen standesgemäß zu betragen.

7. Finalterzett *Ogni tromba, ogni tamburo* (D dur). Ein Stück voll ausgelassenster Lustigkeit, das zum Schluß, ohne je ins Gemeine zu fallen, doch in einen förmlichen Kirmeßjubel mit Dudelsäcken und Bauernleiern übergeht, und ein Meisterwerk der Opera buffa angemessen abschließt. —

Das Gesammtergebniß der Untersuchungen ist unschwer zu ziehen. Ich glaube gezeigt zu haben, daß sich an vielen Punkten die Originalgestalt der Oper mit Sicherheit erkennen läßt. Daneben fällt freilich die Lösung mancher Frage der Vermuthung

anheim. Mit Bezug auf gewisse Stellen mußte das Resultat ein negatives werden: daß die Herstellung der ursprünglichen Lesarten unmöglich sei. Rinaldo's Bemühen, seine besten Werke zu sammeln und in der von ihm anerkannten Fassung bei sich zu hinterlegen, erscheint nach Obigem noch in einem neuen Lichte. Er war jedenfalls durch die Erfahrung belehrt worden, daß geschriebene Opernpartituren bei den Theatern, und vor allem in den Händen umherziehender Truppen den merkwürdigsten Schicksalen unterliegen können. Er kannte den Werth seiner Werke und wollte sie der Nachwelt erhalten wissen. Es sollte anders kommen; wir stehen vor einem Häufchen von Trümmern, und aus meinen Zeilen wird, glaub' ich, klar geworden sein, daß wir einen schweren Verlust erlitten haben.

Zugleich aber mag man ermessen, wie schwierig es ist, für die Kenntniß der Operngeschichte jener Zeit eine sichere Grundlage zu schaffen. Für Rinaldo's *Zingara* besteht eine verhältnißmäßig gute Überlieferung, und doch bleibt auch in Bezug auf sie noch vieles zu wünschen übrig. Um die Mehrzahl der italiänischen Opern aus den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts steht es weit schlimmer. Es ist erstaunlich, wie trübe hier manchmal die Quellen fließen und wie oft sie gänzlich versiegen. Die sorgfältigsten und mühsamsten Untersuchungen werden von nöthen sein, wollen wir dahin gelangen, um die Thatsachen zuverlässigen Bescheid zu wissen. Daß aber dies ermöglicht werde, ist nicht nur um unserer großen Meister, um Gluck's, um Mozart's willen zu wünschen, deren Werke ohne Kenntniß der italiänischen Musik nach gewissen Seiten hin unverständlich bleiben. Die italiänische Oper des 18. Jahrhunderts ist auch an sich eine so große und gehaltreiche Erscheinung, daß sie das eingehendste Studium schon um ihrer selbst willen vollauf verdient.

Die erste Form des Schubert'schen „Erlkönigs".

Von

Max Friedländer.

Als ursprüngliche Form des »Erlkönigs« galt bisher in allen Werken über Schubert diejenige des Manuskripts, welches in der musikalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek in Berlin aufbewahrt wird. Ihr hervorstechendstes Merkmal ist die Achtel- statt der Triolenbewegung in der rechten Hand der Klavierbegleitung, so zwar:



Das Manuskript ist dem größeren Publikum durch einen photolithographirten Abdruck zugänglich gemacht worden, welchen der frühere Kustos der Bibliothek, Franz Espagne, herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet hat.

In letzterer heißt es u. a.:

»Franz Schubert . . . reiht sich den Meistern Haydn, Mozart, Weber an, die ihre Kompositionen, abgesehen von einigen flüchtigen Skizzen, geistig so vollkommen ausarbeiteten, daß sie dieselben aus dem Gedächtnisse bis auf die kleinsten Nuancen

fertig niederzuschreiben vermochten. Spätere Änderungen finden sich selten . . .

So erscheint uns die hier veröffentlichte ohnstreitig erste Niederschrift des »Erlkönigs«, welche, abgesehen von den einzelnen mit Rothstift später eingeschalteten Noten und Takten, sonst fast keinerlei Korrektur zeigt und in einem Zuge so schnell wie möglich auf das Papier geworfen ist.

Bekanntlich hat Schubert, wie wir aus Kreißle's Biographie erfahren, den Erlkönig Ende 1815 oder spätestens Anfang 1816 komponirt, während derselbe erst im Jahre 1821 im Stich erschien. Aus dieser Zwischenzeit, wenn nicht vielleicht unmittelbar vor dem Druck, wird wohl die zweite Originalhandschrift stammen (im Besitz der Frau Dr. Clara Schumann), welche den Erlkönig in der allgemein bekannten Gestalt zeigt. Im Ganzen weichen beide Bearbeitungen nicht wesentlich von einander ab . . . Dagegen weiset diese erste Bearbeitung in der Begleitung . . . vornehmlich den charakteristisch abweichenden Zug, daß Schubert hier durchweg die Oberstimme in Achtelnoten statt in der bekannten Triolenbegleitung führt, und diese letzteren nur bei den Worten: »Willst feiner Knabe du mit mir gehn« eintreten läßt. Es ist nun wohl nicht zu bezweifeln, daß Schubert die Triolenbegleitung durch das ganze Lied hindurch mit wohlbewußter Absicht selbst eingeführt hat, durch welche lebhaftere Bewegung das ganze Tonstück ohne Frage einen bei weitem schwungvolleren Charakter gewonnen hat. Nur in dem Passus: »Du liebes Kind, komm, geh mit mir« könnte die Achtelbewegung der ersten Bearbeitung vielleicht den Vorzug verdienen.« — Zum Schluß vergleicht E. noch das Autogramm mit der Druckausgabe in Bezug auf die dynamischen Zeichen und die Veränderungen in den Schlußtakten, und spricht die Ansicht aus, daß letztere von Schubert selbst herrühren, erstere aber von fremder Hand eingefügt worden sind.

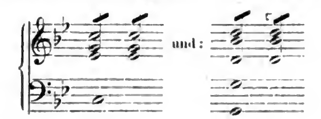
Es dürfte schwer halten, in einer kurzen Vorrede mehr Irrthümer unterzubringen, als es hier Seitens Espagne's geschehen ist. Zunächst ist das Berliner Manuskript keineswegs die erste Niederschrift des Liedes, sondern eine sehr sorgfältig ausgeführte Reinschrift von der Hand Schubert's. Espagne ist augenscheinlich durch eine Stelle in Spaun's Memoiren irregeführt worden, in welcher es heißt, daß Schubert beim ersten Lesen des Goethe'schen Gedichts »in steigende Aufregung gerathen sei und dann die Komposition in jener Spanne Zeit auf das Papier hingewühlt habe, die eben zur Vollbringung der nur mehr noch mechanischen Arbeit erforderlich

war.« Ein Blick auf die Berliner Handschrift hätte aber genügen müssen, um zu erkennen, daß diese kalligraphisch abgezirkelten Schriftzüge nicht in jener Stunde der Erregung entstanden sein konnten. Das Versehen Espagne's läßt sich um so schwerer erklären, als sich unter den Autogrammen der Berliner Bibliothek s. Z. bereits eine große Anzahl von wirklichen ersten Niederschriften Schubert's befanden, welche ein ganz anderes Aussehen haben, als unsere Erlkönighandschrift.[1] — Auch was jene Vorrede über das im Besitz von Frau Schumann befindliche Manuskript sagt, stimmt mit dem Thatbestand nicht überein. Das Manuskript zeigt zwar die Triolenbewegung, nähert sich aber sonst keineswegs der durch den Druck bekannten Gestalt des Liedes, von welcher es im Gegentheil mehr Abweichungen zeigt, als das Berliner Autogramm.

In diesem letzteren sind eine Reihe von Zusätzen charakteristisch, welche Schubert theils mit Tinte, theils mit Rothstift angebracht hat. So sind in Takt 40 und 84 des Liedes:



nachträglich die beiden Begleitungstakte eingeschoben, welche sich in allen Drucken des Liedes finden, und in Takt 45, 136, 138, und 140 ist an Stelle der ruhenden ganzen Noten, z. B.:



der bewegte Triolengang getreten:

[1] Der treffliche englische Schubertforscher Sir George Grove hätte bereits vor einigen Jahren Zweifel in Espagne's Ausgaben gesetzt und auf eine Anfrage bei Professor Spitta in Berlin die Antwort erhalten, daß das Autogramm eine sorgfältig geschriebene Kopie ist.



Ferner sehen wir bei der Stelle: »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt« das frühere *fz*-Zeichen mit Rothstift in *pp* verwandelt — der jugendliche Meister mochte gefühlt haben, wie viel intensiver als die lauteste Kraft hier das pianissimo wirkt.

Die eben erwähnten und noch weitere Änderungen des Berliner Manuskripts sind sämmtlich in die Druckausgabe des Liedes übergegangen. In der Handschrift bei Frau Schumann finden sie sich nicht, vielmehr zeigt dieses Autogramm in allen Fällen die erste Lesart. Hierdurch war festgestellt, daß die Berliner Handschrift eine spätere Redaktion Schubert's aufweist. In dem »Supplement zum Schubertalbum I« (Leipzig, C. F. Peters), in welchem ich dieses Ergebniß veröffentlichte, wagte ich den Zusatz, es sei nicht unmöglich, daß die Annahme Kreißle's, Grove's, Nottebohm's u. v. A., die Berliner Handschrift repräsentire die erste Bearbeitung Schubert's, auf einem Irrthum beruhe: »Es könnte ja sein, daß Schubert ursprünglich Triolen geschrieben und die Begleitung später in dem für einen minder gewandten Spieler bestimmten Manuskript durch die Achtelbewegung erleichtert hat.«

Diese Hypothese scheint durch einen Manuskriptfund, von welchem bald die Rede sein wird, Bestätigung zu finden.

Wie nahe es dem Komponisten lag, das anstrengende Triolen-Akkompagnement der ersten Form etwas zu erleichtern, geht aus einer Mittheilung hervor, welche der Schreiber dieser Zeilen dem Sohne des bekannten Schubertfreundes Joseph Barth, Herrn Hofkonzertmeister Gustav Barth in Frankfurt a. M. verdankt. Letzterer berichtet, daß Schubert selbst seinem Vater den Erlkönig in der Achtelbewegung begleitet, und auf die Frage, warum er nicht die vorgeschriebenen Triolen nähme, geantwortet habe: »die mögen andere spielen, für mich sind sie zu schwer!«

Oben ist bereits erwähnt worden, daß das Berliner Manuskript eine sorgfältig ausgeführte Kopie von des Autors Hand darstellt; dasselbe ist bei dem Autogramm bei Frau Schumann der Fall. Da nun Schubert erfahrungmäßig fast bei jeder Reinschrift einer Komposition kleine Änderungen angebracht hat, so war es für die Forschung von Interesse, jener ersten Niederschrift des Liedes nach-

zuspüren, von der Spaun berichtet. Das Originalmanuskript scheint leider (mit so vielen anderen Schubert'schen Handschriften) auf immer verloren gegangen zu sein. Der Zufall hat es aber gefügt, daß sich eine authentische Kopie jener frühen Form des Liedes vor einem Jahre in Wien gefunden hat. Sie rührt von Albert Stadler, einem intimen Freunde und Jugendgenossen Schubert's her. In den Jahren 1815, 16 und 17, lange bevor eine Komposition Schubert's gedruckt war, hat Stadler Kopiehefte der Lieder seines Freundes nach den Manuskripten angelegt und sorfältig datirt. In seinen drei Heften werden uns 75 Lieder Schubert's geboten, von welchen ein Theil noch nicht gedruckt ist. (Drei Lieder sind Unica, da auch die Spaun'sche Sammlung keine Abschrift von ihnen enthält). Als der Verfasser dieser Zeilen durch die Güte des Herrn Magistratsraths Rudolph Stadler in Währing in den Besitz dieser Schätze kam, ließ er es seine erste Aufgabe sein, die Kopien auf ihre Genauigkeit zu prüfen. Zu seiner Freude ergab es sich, daß dieselben mit den noch vorhandenen Originalmanuskripten bis in die kleinsten Details übereinstimmten, sodaß den drei Heften Stadler's[1] der Wert von Dokumenten zugesprochen werden kann.

Im ersten, vom Jahre 1815 herrührenden Hefte befindet sich der Erlkönig. Er ist von Stadler noch besonders »1815« datirt, sodaß nunmehr den Zweifeln über das Entstehungsjahr[2] des Liedes ein Ende gemacht wird. — Von den beiden uns erhaltenen Handschriften des Erlkönigs unterscheidet sich die vorliegende Kopie in vielen Punkten, und zwar weist die archaische Form der Varianten mit Bestimmtheit darauf hin, daß das Originalmanuskript früheren Ursprungs ist, als die erwähnten zwei Autogramme. Ich glaube die Vermuthung aussprechen zu dürfen, daß uns in der Stadler'schen Kopie die erste Form des Erlkönigs vorliegt.

Dieselbe zeigt von Beginn an die Triolenbewegung. Aus der Fülle der Varianten seien hier die nachstehenden erwähnt:

---

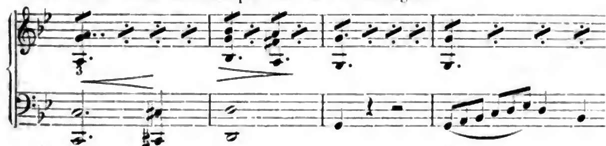
[1] Stadler hatte zwar die Beamtenlaufbahn eingeschlagen, war aber ein durchgebildeter Musiker, dessen Kompositionen in dem Schubertkreise vielen Anklang fanden. Von seinen Dichtungen setzte Schubert das Singspiel »Fernando«, eine Kantate zu Ehren Vogl's und das Lied: »Lieb Minna« in Musik.

[2] Da der Erlkönig ungefähr in der Mitte des Bandes vom Jahre 1815 steht, so wäre es nicht unmöglich, daß das Lied schon im Sommer dieses Jahres entstanden ist. Es sei hierbei bemerkt, daß Schubert am 19. August 1815: Heidenröslein, den Schatzgräber, den Rattenfänger, An den Mond, das Bundeslied, am 18. August den Gott und die Bajadere, am 20. und 21. August: Wer kauft Liebesgötter, Wonne der Wehmuth und Meeresstille, sämmtlich von Goethe, komponirt hat.

Bei Stadler fehlt in der Introduktion der 8. Takt:



Lesart der beiden Manuskripte und der Druckausgabe:







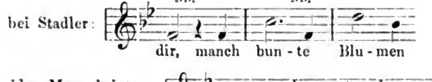
im Manuskript bei Frau Schumann:



im Manuskript der Berliner Bibliothek und im Druck:



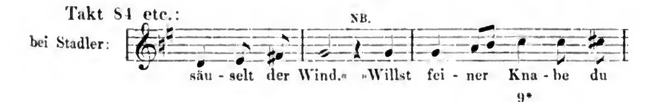
Takt 65 etc.:



in beiden Manuskripten und im Druck:

dir, manch bun - te Blu - men

Takt 84 etc.:





Die Verschiedenheiten der Manuskripte von dem ersten Druck sind in meinem »Supplement zum Schubertalbum I« vollständig aufgeführt. Es ist zweifellos, daß die der Druckausgabe zu Grunde liegende Handschrift aus einem späteren Zeitraume stammt, als die vorerwähnten Autogramme, und wir dürfen nunmehr die ersten vier Formen des Erlkönigs in nachstehender Reihenfolge annehmen:

1) das Originalmanuskript der Stadler'schen Kopie (1815)
2) das Manuskript bei Frau Schumann (1815 oder 1816)
3) das Manuskript der Berliner Bibliothek (etwa 1816)
4) das für den Druck bestimmte Manuskript (etwa 1820)

Kritiken und Referate.

Vierstimmiges Choralbuch zu dem auf Großherzoglichen Befehl 1867 erschienenen Melodieenbuche für das Mecklenburgische Kirchengesangbuch. Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Kade, Großherzoglichem Musikdirektor. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage Wismar, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung, Verlagsconto. 1886.

Choralbuch zum evangelisch-lutherischen Gesangbuch der Hannover'schen Landeskirche bearbeitet von Eduard Hille, akadem. Musikdirektor und Organist an der Universitäts-Kirche zu Göttingen. Mit Genehmigung des Königlichen Landes-Konsistoriums und des Königlichen Provinzial-Schulkollegiums. Hannover, Adolf Nagel. Eigenthum des Verlegers. (Ohne Jahreszahl.)

In zwei Punkten zeichnet sich unsere Zeit bezüglich des Choralwesens vor den jüngst vergangenen Zeiten aus. Der erste Punkt betrifft den Umstand, daß mehr, als es früher der Fall war, die geistlichen und Schulbehörden dem Choralwesen Aufmerksamkeit zu schenken beginnen; der zweite Punkt liegt in der erfreulichen Thatsache, daß man, je länger je mehr sich bei den Alten Rath zu holen beginnt und den eitlen Wahn fahren läßt, als ob wir bei dem hohen Standpunkte, den unsere Musik erreicht habe, den Alten bei weitem überlegen wären, daher keines Rathes bedürften.

In beiden genannten Punkten zeugen die vorliegenden zwei Choralbücher von dem Umschwunge der Anschauungen. Dem Choralbuche des Herrn Prof. Dr. Kade liegt das im Jahre 1867 auf großherzoglichen Befehl erschienene Melodienbuch für das Mecklenburgische Kirchengesangbuch zu Grunde, und das Choralbuch des Herrn Universitäts-Musikdirektor Hille ist mit Genehmigung des Königlich Hannover'schen Landes-Konsistoriums und Provinzial-Schulkollegiums erschienen. Beide Bücher segeln also unter behördlicher Flagge. Zwar sind auch schon früher Choralbücher mit Genehmigung der betreffenden Behörden erschienen. Aber Herr Hille sagt in dem Vorwort ganz direkt, daß er mit der Ausarbeitung eines Choralbuch-Entwurfs von der Behörde betraut, und daß dieser Entwurf von einer besonders dazu eingesetzten Kommission geprüft und genehmigt worden wäre. Wir sehen also eine ganz direkte Einwirkung der Behörde auf das Choralbuch ihrer Provinz. Das Kade'sche vierstimmige Choralbuch freilich scheint aus eigener Initiative des Verfassers hervorgegangen zu sein. Da es indeß sich an das offizielle Melodienbuch anschließt, so stellt es im Grunde nur eine Erweiterung desselben dar, also ist auch bei ihm die Behörde die eigentliche *mater* des Planes und der Begrenzung desselben.

Noch erfreulicher ist die Wahrnehmung bezüglich des zweiten Punktes: Das Studium der Alten ist in lebendigem Wachsthum begriffen, das bezeugen beide Choralbücher. Man sieht daraus, daß der Einfluß von Männern wie Thibaut, Winterfeld, v. Tucher und anderen nicht spurlos vorübergegangen ist. Hr. MD. Hille nimmt diesem Einfluß gegenüber mehr eine vermittelnde, Hr. Prof. Kade eine radikalere Stellung ein. Dadurch schon charakterisirt sich das Kade'sche Choralbuch als das bedeutsamere. Hr. Prof. Kade spricht es ganz rückhaltlos aus, daß das ganze Prinzip der Einrichtung seiner Kirchenweisen »aus dem köstlichen Litteraturschatze der klassischen Periode (die er m. E. etwas zu sehr nur auf die Jahre 1590—1620 beschränkt) gezogen sei.« Er erkennt damit ganz unumwunden die Superiorität jenes Prinzipes über die leider noch oft maßgebende Art der Choralbearbeitung unserer Tage ohne Weiteres an. In der That ist auch, nach des Ref. Ansicht, eine Vermittlung auf diesem Gebiete meist vom Übel, oder wenigstens kommt dabei nicht allzuviel heraus. Wir müssen eben los von manchen Anschauungen, mit denen wir groß geworden sind; wir dürfen nicht zu ängstlich sein, daß die Rückkehr zu den Alten die praktische Brauchbarkeit eines Choralbuches allzusehr beeinträchtigen könnte. Gewiß hat die Tradition, das historisch Gewordene, ein gewisses Recht, aber doch nur insoweit, als sie nicht eine Verschlechterung des Ursprünglichen darstellt. Daß aber gerade dieses letztere vielfach der Fall, das ist eine Thatsache, deren Erkenntniß leider noch lange nicht genug, weder bei der Mehrzahl der kirchlichen Musikbeamten, noch der kirchlichen Behörden durchgedrungen ist. Was die letzteren anbelangt, so fürchten sie häufig noch zu sehr den Widerwillen, welchen die Gemeinden naturgemäß allen Veränderungen, die sie aus dem bequemen, gewohnten Geleise bringen könnten, entgegensetzen. Daß dieser Widerwille aber nicht unbezwinglich sei, lehrt die Erfahrung. Hr. Prof. Kade legt davon selbst Zeugniß ab, indem er mit nicht unberechtigtem Stolze die Erfolge seines Buches, das bereits im Jahre 1869 in erster Auflage erschienen ist, hervorhebt. Nicht bloß in Mecklenburg selbst hätte der Choralgesang da, wo Hr. Dr. Kade es zu beobachten Gelegenheit hatte, an Klarheit, Deutlichkeit und Sicherheit gewonnen; auch über die Grenze seines Landes hinaus hätte die Anwendung seines Prinzipes Nachahmung gefunden (Königreich Sachsen 1883, Provinz Schleswig 1884). Ja, ein großer Theil der Exemplare der ersten Auflage sei nicht im Lande geblieben, »eine um so bedeutsamere Erscheinung, als Wahl, Zahl, Lesart und Einrichtung der Kirchenweisen eigentlich nur auf das Mecklenburgische Kirchengesangbuch passen.« — Es müssen also doch viele Gemeinden, ja ganze Provinzen das Buch, trotzdem es sich in der Setzart der Choräle von der modernen Weise stark unterscheidet, mit Leichtigkeit aufgenommen haben.

Noch bezeichnender ist die Thatsache, daß selbst die uns Modernen so ungewohnte Form des Choralgesanges, welche man in nicht recht geeigneter Weise den rhythmischen Choral zu nennen pflegt — wir wollen sie passender die polymetrische, und unsere Weise, den Choral zu singen, die isometrische nennen — mehr und mehr an Boden gewinnt. Die polymetrische Form ist in der Mehrzahl der Fälle die ursprüngliche; sie ist diejenige, in welcher die meisten Kirchenweisen entstanden sind. Ist man von dem Werthe jener klassischen Zeit des Choralgesanges durchdrungen, so tritt sofort die Frage an uns heran, ob nicht jene Form, welche in dieser klassischen Periode die maßgebende war, auch die einzig richtige für den Gemeindegesang sei? Wir wollen diese Frage hier nicht weiter erörtern, sondern nur die Thatsache konstatiren, daß auch diese Form den Gemeinden nicht so unerträglich sein muß, wie die Mehrzahl der heutigen kirchlichen Musikbeamten glaubt, da sie die isometrische Form schon vielfach gänzlich verdrängt hat.

Hr. Prof. Kade hat also mit seinen strengen Anforderungen, den Satz nach dem Muster der Alten zu gestalten, offenbar den Vorzug vor Hrn. MD. Hille, der darin dem modernen Geschmack, wir möchten lieber sagen: Ungeschmack, noch mancherlei Konzessionen macht. Freilich hat es Prof. Kade in gewisser Hinsicht auch leichter gehabt. Ihm waren die Formen der Melodien gegeben. Die ganze, ich möchte sagen, schier unermeßliche Arbeit der Auswahl, Feststellung der Gestalt, Bestimmung des frühesten Erscheinens der Melodien war ihm erspart. Diese riesige Arbeit hatte Herr Hille zuerst zu bewältigen, ehe er an die viel weniger umfangreiche Aufgabe gehen konnte, seine Melodien vierstimmig auszusetzen. Dies mag bei einer Abwägung der Größe der Aufgabe, welche den beiden Herren Verfassern obgelegen hat, nicht unberücksichtigt bleiben. Aus diesem Grunde darf sich auch unsere Kritik bei dem Choralbuch des Hrn. Prof. Kade nur auf den Satz, nicht auf die Melodie erstrecken, während die Melodie selbst bei Herrn MD. Hille gleichfalls in Betracht zu ziehen ist.

Ehe Ref. nun darauf eingeht, jedes der beiden Choralbücher für sich einer Besprechung zu unterziehen, möchte derselbe vorher noch eine prinzipielle Frage anregen, eine Frage, die bisher noch nie gründlich in Erwägung gezogen worden ist, die dem Referenten aber doch so wichtig erscheint, daß er die gesammte Zukunft des Choralwesens davon abhänging glaubt.

Alle für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Choralbücher, so viel ihrer bis jetzt erschienen sind — wenn wir von den älteren Gesangbüchern mit Noten absehen — weisen einen vierstimmigen Satz auf. Jene älteren Gesangbücher, in denen sich allerdings auch fünf- und mehrstimmige Choralsätze finden, zeigen also nur eine stärkere Betonung des Prinzipes der Mehrstimmigkeit, innerhalb welcher sich dann der fast ausschließliche Gebrauch des vierstimmigen Satzes für die Choralbücher als derjenige entwickelt hat, welcher auf der einen Seite die Schwierigkeiten des mehr als vierstimmigen Satzes vermeidet, während er auf der anderen Seite dem Prinzipe der Mehrstimmigkeit doch im weitesten Maße gerecht zu werden im Stande ist. Auch entspricht der vierstimmige Satz den vier Stimmenklassen Sopran, Alt, Tenor und Baß, in welche man seit alten Zeiten die verschiedenen Umfänge der menschlichen Stimmen einzuordnen für richtig erkannt hat. Wenn es demnach auffallen könnte, daß die Kirchenkomponisten aus den ältesten Zeiten des evangelischen Chorales, wie z. B. Joh. Eccard, den fünf- und mehrstimmigen Satz vorzogen, so ist eben zu berücksichtigen, daß sie Erben einer Zeit waren, die sich in mehrstimmiger Fülle kaum genug thun konnte. Nichtsdestoweniger waren gerade sie es, und ihre ersten Nachfolger, die unter dem Drucke der Verhältnisse den Rückweg zu jener goldenen Mitte der Vierstimmigkeit aus dem verschwenderischen Reichthum ihrer Vorgänger fanden, indem sie damit, gleichsam als Lohn ihrer Bemühungen, Männern wie Bach und Händel die Wege bahnten.

Unter dem Drucke der Verhältnisse, sage ich. Worin lag denn dieser Druck? Er lag darin, daß ihre Arbeiten für den Gebrauch bei einem Gottesdienst bestimmt waren, der sich in seinen Tendenzen bezüglich des musikalischen Theiles ganz anders verhielt als der katholische Kultus. Während in vorreformatorischen Zeiten die Komponisten nur den von der Kirche angestellten, wohlgepflegten und geübten Chor im Auge hatten, für den sie ihre kirchlichen Kompositionen erdachten, war es seit der Reformation nicht mehr dieser Chor allein, sondern gemäß dem evangelischen Prinzip die Betheiligung seitens der Gemeinde an der Ausführung ihrer Kompositionen, welche den evangelischen Kirchenkomponisten vorschwebte. Unter diesem Drucke, den sie mit vollem Bewußtsein sich selbst auferlegten, mußten ihre Kompositionen eine ganz andere Gestalt annehmen, als die

vor ihrer Zeit üblich gewesene: es war die Richtung auf das Volksmäßige, welche sie veranlaßte, nicht bloß ihre Kompositionen möglichst zu vereinfachen, sondern auch den seit den ältesten Zeiten überlieferten Gebrauch der Anknüpfung an einen sogenannten *cantus firmus* in ganz neuer eigenartiger Weise umzugestalten und für ihre Zwecke dienstbar zu machen.

Bekanntlich war der *cantus firmus*, ursprünglich der eigentliche Inhalt, *tenor* der kirchlichen Komposition, im Laufe der Zeiten zu einem rein äußerlichen, formalen Mittel zur Herstellung der reich ausgeführten mehrstimmigen Gesänge geworden. In den großartigen, mit dem höchsten Glanze kontrapunktischen Wissens und Könnens ausgestatteten Kompositionen, insbesondere den Messen aus den Zeiten des 15. Jahrhunderts gleicht der *cantus firmus* im Grunde nur der Schnur, welche der Gärtner von Pfeiler zu Pfeiler zieht, damit sich an ihr das schattenspendende Gelaub der Zweige und Blätter fortranke. Ganz anders bei den evangelischen Komponisten der Reformationszeit. Hier wird der *cantus firmus* wieder, was er ursprünglich war: die Hauptsache. In ihm konzentrirt sich wieder der wesentliche Inhalt des Musikstückes, und je länger, je mehr tritt alle kontrapunktische Kunst ihm gegenüber zurück, soll alle Mehrstimmigkeit nur dazu dienen, ihn, den *cantus firmus* ins hellste Licht zu setzen. So ging denn auch das Streben der evangelischen Komponisten, die Gemeinde zur Betheiligung an der Ausführung ihrer Kompositionen anzuregen, bald darauf zurück, ihr nicht mehr die ganze Komposition, sondern nur noch den *cantus firmus*, d. h. die eigentliche Melodie des Kirchenliedes zuzuweisen. Da aber die Gemeinde aus Männern und Frauen und Kindern sich zusammensetzt, welche diese Melodie um eine Oktave von einander getrennt, gleichzeitig vortragen, so kam man bald darauf, daß sich zur Begleitung solcher Doppelmelodie viel besser als der Sängerchor die Orgel eigne, und so wurde diese denn gleichsam die eigentliche Trägerin der mehrstimmigen Komposition des Chorales. Damit aber die Gemeinde den Choralcantusfirmus stets deutlich zu hören im Stande sei, wurde die Melodie schon sehr bald, noch bevor die Orgel jene hervorragende Stellung einnahm, in die Oberstimme verlegt und behielt diese Lage auch unter der Herrschaft der Orgel, ja unter dieser erst recht, und zwar bis heute bei.

Ein ganz naturgemäßer Weg der Entwicklung ist es, den der Choral eingeschlagen hat, nämlich ein Weg, der das Ziel verfolgt, aus dem hoch entwickelten Kunstgesange der vorreformatorischen Zeit den Rückweg zum Volksgesange zu finden. Denn der Choral ist nicht, und soll nicht sein kirchlicher Kunst-, sondern kirchlicher Volksgesang. Die singende Gemeinde ist das Volk, dem nicht zugemuthet werden kann, auch nur e i n e zweite Stimme selbstständig neben dem *cantus firmus* zu singen, sondern die einmütig und aus einem Munde nur in den *cantus firmus* einstimmen und diesen zur Geltung bringen soll.

Wir dürfen unsern Voreltern dankbar sein, daß sie uns einen solchen Schatz guter Melodien in unseren evangelischen Chorälen hinterlassen haben, daß sie uns in dem einstimmigen, von der Orgel begleiteten Gemeindegesange den richtigen Weg gezeigt haben, den der Choral einschlagen mußte, um wahrhaft kirchlicher Volksgesang zu werden.

Aber noch ist das Ziel nicht ganz erreicht, auf halbem Wege ist die Entwicklung zum Stillstand gekommen. Sind denn jetzt bereits alle Bedingungen vorhanden, die sich erfüllen müssen, damit unser evangelischer Gemeindegesang wirklich einstimmiger Volksgesang werde? Die täglich erscheinenden und auch die unserer Besprechung vorliegenden Choralbücher, sie verneinen diese Frage. Wohl müht man sich, und insbesondere Herr Prof. Kade hat sich mit Erfolg bemüht, seine Choralbücher so einzurichten, daß die Gemeinde Stütze, Erhebung und Er-

bauung daran findet. Aber in einem Punkte kann man sich nicht entschließen, von alten durch die Zeit fast unumstößlichen Gewohnheiten abzugehen. Dieser Punkt liegt im Folgendem:

Haben wir erkannt, daß der Choralgesang Volksgesang sein soll, haben wir ferner erkannt, daß die Natur des Volksgesanges die Einstimmigkeit ist, was soll dann ein vierstimmiges Choralbuch?

Gewiß, wir haben gesehen, daß der vierstimmige Satz die goldene Mitte hält zwischen Reichthum und Armuth in Bezug auf Mehrstimmigkeit. Gewiß ist er darum für den Gebrauch seitens der Organisten im höchsten Maße geeignet, insofern er ohne unverhältnißmäßige Schwierigkeiten die höchste Kunst in der Verwendung aller derjenigen Mittel gestattet, durch welche dem Chorale der besondere Ausdruck verliehen wird.

Aber werden denn die Choralbücher nur in Rücksicht auf den Organisten geschrieben? Sind sie denn nur darauf berechnet, daß unter den Händen des Organisten die Orgel sich in schönster Klangwirkung zeige, daß auf ihr vorgetragen, der Choral sich in wirkungsvollster und dabei doch leicht faßlicher Weise darstelle? Fast scheint es so. Und erfreulich ist es, zu sehen, daß man in neuerer Zeit auch hierin auf richtigere Grundsätze zu kommen scheint, als noch vor Kurzem. Davon legen auch die beiden Choralbücher von Hille und Kade, ganz besonders aber des letzteren Choralbuch Zeugniß ab. Denn nur dann klingt der vierstimmige Satz gut, wenn er so eingerichtet ist, als sei er für die vier menschlichen Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß geschrieben. Wenn man früher den Choralsatz meist in dem Sinne des Generalbaßspielers einzurichten pflegte, der die drei Oberstimmen mit der rechten, die Baßstimme allein (damit sie auch in Oktaven gegriffen werden könne) mit der linken Hand spielen wollte, wenn also früher die Rücksicht auf eine gewisse Art klavieristischer Technik allein vorwaltete, so kann es nur als ein Fortschritt bezeichnet werden, daß man von dieser Art zurückgekommen ist, aus welcher sich nur ein dürrer Klang, eine unkünstlerische Unselbstständigkeit der Stimmenführung ergeben kann. Insbesondere zeigt das Kade'sche Choralbuch in dieser Beziehung einen außerordentlichen Fortschritt eben nur aus dem Grunde, weil Herr Prof. Kade, ein genauer Kenner der Alten, die ihre Choräle eigentlich nur in Rücksicht auf den Vortrag seitens des Chores eingerichtet hatten, sich diese zum Muster genommen hat. Daher können auch die meisten der Kade'schen Choräle ohne weiteres vom Chore vorgetragen werden, und werden gewiß, wenn derselbe mit guten Stimmen, insbesondere mit guten und tiefen Bässen (denn auf diese rechnet Kade zum Theil sehr bedeutend) ausgestattet ist und rein zu singen vermag, ihre tiefe Wirkung nicht verfehlen.

Aber, frage ich nun weiter, ist denn ein Choralbuch etwa bloß für einen vierstimmigen Chor, oder für dessen Ersatz durch die Orgel bestimmt? Sollte es nicht in allererster Linie darauf berechnet sein, den Gemeindegesang zur Geltung kommen zu lassen? Nun ist ja aber doch der Gemeidegesang kein vierstimmiger, er ist einstimmiger Gesang, oder vielmehr er stellt eine Oktavensymphonie dar. Kann man also sagen, daß ein vierstimmiges Choralbuch, bei welchem die von der Gemeinde vorzutragende Melodie stets in der obersten Stimme, im Sopran liegt, jene Rücksicht auf die Gemeinde in erste Linie stelle? Werden dadurch nicht die Alt- und Baßstimmen in der Gemeinde, welche doch auch am Gesange theilnehmen möchten, entweder gezwungen, stellenweise ganz stille zu schweigen, oder sich bei solchen Stellen, wo der Umfang ihrer Stimmen nach der Höhe zu überstiegen wird, Töne zu suchen, die, ihrer Lage angemessen, wenn auch nicht immer unharmonisch zu dem Gefüge des Satzes sich verhalten, so doch aber stets den Charakter der Melodie gänzlich entstellen?

Kaum möchte dies geleugnet werden können. Man ist darum in neueren Zeiten stellenweise auch schon darauf gekommen, für die Melodie tiefere als die bisher üblich gewesenen Tonlagen zu wählen. Anderentheils aber verschließt man sich mit einer gewissen Hartnäckigkeit dieser Erkenntniß, und zwar nicht bloß aus dem Grunde, weil man zu sehr an der uns überkommenen Tradition hängt — gewiß würde Herr Professor Kade, wenn es nur dieser Grund wäre, denselben am wenigsten gelten lassen, denn er bricht am entschiedensten mit einer oberflächlichen Tradition — sondern aus dem Grunde, weil die tieferen Tonlagen der Melodie dem Wohlklange des vierstimmigen Tonsatzes leicht Abbruch thun können. Ich verstehe daher Hrn. Prof. Kade sehr wohl, wenn er am Schlusse seines Vorwortes darauf hinweist, daß er in einigen Nummern seines Buches die Choräle in höheren Tonlagen erscheinen läßt, als sie in dem offiziellen Melodienbuche, nach welchem er sein Choralbuch gearbeitet hat, verzeichnet stehen. Allerdings würde sein Satz bei tieferer Tonlage um so mehr an Klangschönheit einbüßen, als er sich, wie er in der Vorrede ausdrücklich sagt, Hans Leo Haßler zum Muster genommen hat. Dieser liebt es, den Choralsatz in der Weise zu gestalten, daß die unteren Stimmen oft dicht bei einander liegen. In zu tiefer Tonlage würde ein solcher Satz, wegen der häufigen dicht über dem Basse liegenden unvollkommenen Konsonanzen leicht rauh und unschön klingen. Prof. Kade warnt daher vor einer zu tiefen Tonlage. Aber mit den Gründen, welche er für seine Warnung angiebt, kann ich mich keineswegs einverstanden erklären. Er sagt, daß nach seiner Beobachtung der Gemeindegesang einen im allgemeinen festlicheren Charakter erhält, wenn sich derselbe nicht in einer zu tiefen, dumpfen Klangfarbe bewegt. Diese führe in der Regel zu einem allzustarken, massigen Auftragen des Tones, namentlich von seiten der Männerstimmmen und infolge dessen zu einem allmählichen gänzlichen Zurücktreten und Verdrängen der helleren klangvolleren Frauenstimmen. Gerade das Gegentheil ist der Fall. Zunächst braucht eine tiefere Tonlage noch nicht eine dumpfere Klangfarbe zu erzeugen, das liegt ja in der Hand des Sängers; sodann aber kann es nur erwünscht sein, wenn die Männerstimmen beim Gemeindegesang voller erscheinen, als die oberen, Frauen- und Kinderstimmen. Ein allzustarkes, massiges Auftragen des Tones liegt nur am Organisten, falls derselbe die Gewohnheit hat, zu stark zu spielen. Aber ein sonorer Klang der Männerstimmen, der durch die Oktave der Frauen und Kinder nicht übertönt wird, sondern nur Glanz erhält, das wäre der rechte Klang für den Gemeindegesang. Eine hohe Tonlage führt nur zu leicht zum kreischenden Klange der höheren Stimmen, den dann der Organist seinerseits wieder durch stärkere Registrirung zu verdecken sucht; so treibt ein Keil den andern, um zu verhindern, daß das Wesentliche in der äußeren Erscheinung des Gesanges, nämlich ein edler und reiner Klang zur Geltung gelange. Ich glaube fast, Hr. Prof. Kade überträgt unbewußt die Gründe für seinen Widerwillen gegen eine tiefere Lage des Chorales auf den Gemeindegesang, während dieselben eigentlich nur für den Vortrag der Choräle seitens der Orgel, oder noch besser, seitens eines Chores gelten sollten. Aber die Rücksicht auf Chor oder Orgel sollte eben bei Abfassung eines Choralbuches, welches den Gemeindegesang zu stützen bestimmt ist, nicht ausschlaggebend sein. Hier sollten nur solche Tonlagen für die Choräle gewählt werden, welche für eine in der Mitte zwischen Sopran und Alt, resp. Tenor und Baß stehende Stimme, also etwa für Mezzo-Sopran oder Bariton gedacht sind, und der Verfasser eines für den Organisten zur Begleitung des Gemeindegesanges bestimmten Choralbuches hätte sich mit diesen Tonlagen auf irgend eine Weise abzufinden, selbst wenn er sich gezwungen sehen sollte, die Vierstimmigkeit als durchgehende, unumstößliche Regel fallen zu lassen. Ein solches Choralbuch müßte schon im Druck anders aussehen,

als die bisherigen Bücher, indem es die Melodie auf einem selbstständigen Systeme notirt bringen müßte und die Orgelbegleitung abgesondert auf zwei Systemen. Auch wäre es sehr erwünscht, wenn der ganze Text des Liedes, nämlich des Hauptliedes, nach welchem die Melodie benannt ist (oder des die Stelle desselben vertretenden Liedes), mit allen seinen Strophen unter die Noten der Melodie gesetzt würde. Hr. Prof. Kade bringt wenigstens eine Strophe desselben, was immerhin anzuerkennen ist; Hr. MD. Hille hat dagegen den Text leider ganz fortgelassen. Wie die Orgelbegleitung in einem solchen Choralbuch praktisch und gut einzurichten sei, das ist allerdings eine Frage, deren Lösung ziemlich schwierig sein dürfte. Indeß glaube ich, daß ein Meister des strengen Satzes diese Schwierigkeit zu lösen nicht unüberwindlich finden würde.

Eine Prinzipienfrage ist es, welche hiermit angeregt werden sollte. Der Gemeindegesang ist einstimmiger Gesang. Daß diesem Grundgedanken die Choralbücher mehr als bisher Rechnung tragen müssen, das ist die durch stetes Nachdenken und vieljährige Erfahrung immer mehr befestigte Überzeugung des Verfassers dieser Zeilen. — Lassen wir nun aber diese Prinzipienfrage bei Seite, übersehen wir, daß Hr. Prof. Kade seine Gemeinde sehr oft bis ins hohe f'' hinauf, aber nie unter c' schickt — Hr. MD. Hille ist in dieser Beziehung nur wenig rücksichtsvoller — und betrachten wir beide Choralbücher nur aus demjenigen Gesichtspunkte, unter welchem sie entstanden, welcher also keinen anderen Standpunkt für die Beurtheilung erfordert, als den bisher allgemein üblichen, so tritt uns zunächst das Kade'sche Choralbuch in mancher Beziehung als bedeutsam entgegen, und wollen wir daher zuerst auf dieses näher eingehen.

Hr. Prof. Kade legt in seiner Vorrede mit dankenswerther Ausführlichkeit die Grundsätze dar, nach welchen er den Satz in den Chorälen behandelt hat. Die Konsequenzen, zu welchen ihn seine Beobachtung der Alten geführt hat, sind im allgemeinen nur höchlichst anzuerkennen, insbesondere gegenüber so manchen den Choralstil herabziehenden Wendungen, wie man sie in sehr vielen Choralbüchern aus unseren und den jüngstvergangenen Zeiten findet. Sehr eigenthümlich berührt aber die Darlegung des Weges, auf dem Hr. Prof. Kade seine Theorien über den Choralstil aufbaut. Hr. Prof. Kade hätte einfach sagen dürfen, daß er in seinem Choralsatze den Regeln des strengsten gebundenen Stiles aufs geflissentlichste gefolgt sei. Dies wäre für diejenigen, denen der strenge Satz vertraut ist, völlig verständlich gewesen. Aber er hat sich, wohl in der nicht ganz unbegründeten Voraussetzung, daß einer großen Zahl der heutigen Musiker die strenge Schreibweise eine *terra incognita* sei, damit nicht begnügt, vielmehr versucht er, augenscheinlich in der löblichen Absicht, durch seine Belehrung auch für die Folgezeit zu wirken, die von ihm befolgten Regeln durch Beispiele und weitere Ausführungen zu erläutern. Soweit wäre alles ganz gut. Sonderbarerweise aber geht er hierbei nicht von derjenigen Lehranschauung aus, welche in der von ihm so gerühmten klassischen Zeit die grundlegende war, also nicht von dem Wesen des Kontrapunktes, welches in einer gleichzeitigen Verbindung von Melodien, woraus sich erst Akkorde ergeben, besteht; sondern die moderne Akkordlehre nimmt er als Grundlage für die Entwicklung seiner Ideen. Wie unvollkommen, ja unverständlich dadurch seine Erläuterungen zum Theil werden, will ich nur an zwei Beispielen zeigen. Auf Seite VIII des Vorwortes, am Ende der ersten Spalte sagt Herr Prof. Kade folgendes: »Haßler gebraucht ihn (nämlich den Sextquart-Akkord auf dem Durdreiklange,[1]) nur einmal. Um ihn nicht in Anwendung zu bringen, bedient er

[1] soll heißen: den vom Durdreiklange abstammenden Quartsextakkord, z. B.: *d g h*.

»sich eines besonderen Kunstmittels. In No. 22 vermittelt er den Abschluß näm- »lich in der Art, daß auf eine ganze Note des Basses vier Dreiklänge gestellt »sind, eine Sextakkord auf das erste Viertel, ein Sextquartakkord auf das zweite »leichtere, und auf die beiden letzten Viertel der Vorhalt von 4—3 in folgender »Gestalt«, und dann giebt er als Beispiel:



also die bekannte Art der Alten, die gegen den Baß erscheinende Quarte, welche sonst stets als Dissonanz gilt, auf leichter Zeit dann als Konsonanz zu gebrauchen, wenn sie auf der folgenden betonten Zeit noch einmal erscheint, wo sie nun als Dissonanz gilt. Es ist die Regel von der sogenannten konsonirenden Quarte, die jeder kennt, welcher eine strenge Schule des Kontrapunkts durchgemacht hat. Es ist gar kein besonderes Kunstmittel, um den Quartsextakkord zu vermeiden, (und ist er denn hier vermieden?) sondern eine überaus häufig vorkommende Anwendung der Quarte, die in ihrer Zwitterstellung zwischen Konsonanz und Dissonanz von den Alten klar erkannt worden war.

Das zweite Beispiel findet sich gleich in der folgenden Spalte. Hier spricht Herr Prof. Kade von der Dissonanz, von der er ganz klar und bestimmt fordert, genau wie die Regeln der strengen Schreibweise verlangen, daß sie nur auf betonter Zeit stehen und stets vorbereitet sein müssen. (Er meint natürlich nur die Vorhalts-, nicht die durchgehende Dissonanz.) Wenn er aber dann fortfährt: »Im Nach- »schlage darf sie (die Dissonanz) nur aus der Oktave oder dem Einklange abge- »leitet werden,« und dazu vier (leider durch grobe Druckfehler entstellte) Beispiele bringt, von denen ich nur das erste und das letzte hier wiedergebe:

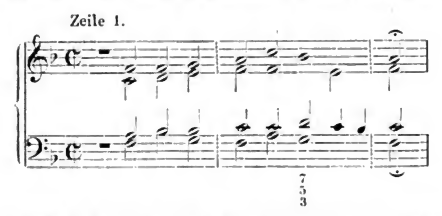


so ist wirklich, am allerwenigsten aus dem letzten Beispiel zu ersehen, was er mit der »Ableitung aus der Oktave« gemeint hat.

Solcher Unklarheiten finden sich noch viele in dem sonst fließend geschriebenen Vorworte. Seite IX spricht Hr. Prof. Kade von der Dissonanz in folgender Weise: »Tritt die Dissonanz als Vorhalt auf, so — u. s. w.«; er exemplifizirt dann auf die None und Septime. Ja, war denn in den vorigen Beispielen die Septime nicht auch schon ein Vorhalt vor der Sexte, die Sekunde nicht ein Vorhalt vor der Terz?

Seite VIII schließt er die Septimenakkorde auf dem Dur- und Molldrei- klange — er meint z. B. *g h d f* oder *g b d f* — gänzlich von der Benutzung

aus. Und doch findet sich besonders der zweite sehr häufig in seinem Buche, z. B. in No. 148 mehreremale und zwar in vortrefflicher Weise angewendet:



und ebenso in Zeile 2. Sollte Herr Prof. Kade vielleicht nur die Septimenakkorde mit frei eintretender Dissonanz gemeint haben?

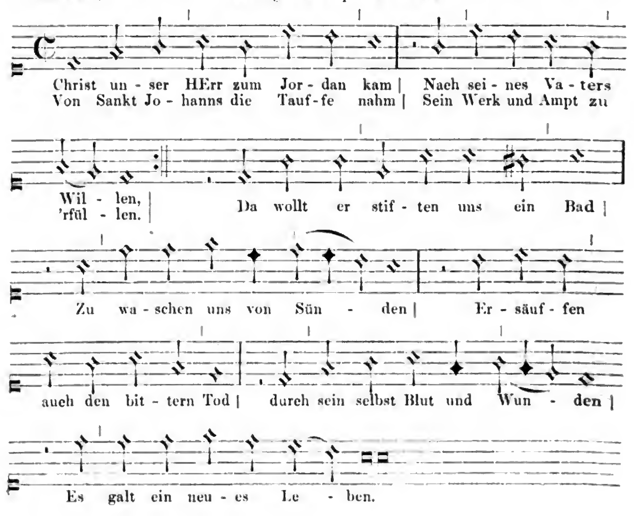
Die angeführten Beispiele mögen genügen, um die theoretischen Darlegungen Prof. Kade's zu charakterisiren. Man sieht nur zu deutlich, mit wie ängstlicher Geflissenheit Kade es vermeidet, sich voll und ganz auch in seinen Erklärungen auf den Boden der Alten zu stellen, wie er es in der praktischen Ausarbeitung seiner Choralsätze doch ohne weiteres und mit erfreulichem Erfolge gethan. Fast scheint es, als ob Hrn. Prof. Kade daran läge, eine Versöhnung der modernen Akkordlehre mit den Prinzipien der Alten herbeizuführen. Wie weit aber, und ob überhaupt eine solche Versöhnung möglich sei, das lässt sich nur erkennen, wenn man nicht von der so höchst einseitigen Akkordtheorie, sondern von dem Grundgedanken der Alten ausgeht, daß alle Symphonik, d. i. alles akkordliche Wesen, aus der gleichzeitigen Verbindung von Melodien hervorgegangen ist. Nimmermehr kann daher eine Akkordtheorie Grundlage für eine volle Erkenntniß der Kompositionsweise der Alten werden. Wenn man hiergegen einwenden wollte, daß doch Prof. Kade als praktischer Komponist, als Setzer seiner vierstimmigen Choräle bezeugt, die Grundsätze der Alten haben in ihm Wurzel geschlagen, mithin müsse sein theoretischer Weg nicht unrichtig sein, so wolle man bedenken, daß theoretische Erklärungen im Grunde für denjenigen ganz gleichgültig sein können, welcher alles das, was er lernen soll und will, aus der lebendigen Quelle täglicher praktischer Ausübung zu schöpfen in der Lage ist. Nicht die Grundsätze bringen die Erkenntniß, sondern nur das Ohr, das an Werken der Meister stets sich verfeinernde und bildende Ohr. Die theoretischen Erklärungen sollen nur die Erkenntniß befestigen und der Nachwelt vermitteln. So erklärt sich der anscheinende Widerspruch. Daß aber Hrn. Prof. Kade diese tägliche Erkenntniß aus lebendiger Quelle zu Gebote gestanden, würde man deutlich nicht bloß aus der Satzweise der meisten seiner Choräle, sondern ebenso aus manchen anderen feinsinnigen Bemerkungen seines Vorwortes erkennen, auch wenn er nicht selbst es sagte, daß er, als Direktor des Großherzoglichen Schweriner Schloßchores, dieser seiner amtlichen Thätigkeit nicht wenige der wesentlichsten und wichtigsten Fingerzeige verdankt hätte. Gewiß ist Hr. Prof. Kade hier noch zu bescheiden: nicht weniges, nein vielleicht alles verdankt er dieser seiner mit willigem und feinem Ohre treulich ausgeübten Wirksamkeit.

Nun nur noch, ehe wir uns zu dem Hille'schen Buche wenden, einige Bemerkungen über die äußere Form, in welcher sich die Choräle in Kade's Buche darstellen. Leider liegt mir das offizielle Melodienbuch, nach welchem Hr. Prof. Kade sein Choralbuch ausgearbeitet hat, nicht vor. So ist also nicht zu entscheiden.

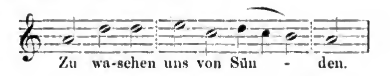
ob die rhythmische Anordnung in der Gestalt der Melodie schon in gleicher Weise sich im Melodienbuch vorfindet, oder ob Herr Prof. Kade hierbei selbstständig verfahren ist.

Im allgemeinen erscheinen die Choräle in Kade's Buche in folgender Gestalt: Als *mora* ist die halbe Note angenommen. Nur in einigen Melodien in polyrhythmischer Form erscheint auch die Viertelnote als *mora*, so in »Schmücke dich, o liebe Seele«, und »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.« Jene Anordnung wäre sehr zu loben, wenn ihr Werth nicht wieder durch eine andere Anordnung beeinträchtigt würde: es ist die durchgehende Festhaltung des vierzeitigen Taktes in den Melodien mit gerader Taktart. Zwar deutet Hr. Prof. Kade die Taktstriche nur durch punktirte Linien an, sie sollen doch aber sicherlich als solche gelten, warum wären sie sonst vorhanden? Es ist bekannt, daß die Alten die Taktstriche überhaupt fortließen; nichts destoweniger waren ihre Sätze doch streng in einer bestimmten Mensur geschrieben. Es wäre mithin sehr leicht, die Choralmelodien mit an richtiger Stelle stehenden Taktstrichen zu versehen, wenn nicht die Veränderung des von den Alten gebrauchten polymetrischen Rhythmus in das isometrische Maß hierbei mannigfache Unzuträglichkeiten verursacht hätte.

Gleich uns wendeten die Alten zu ihren Chorälen in grader Taktart durchgehends den vierzeitigen Takt an. Aber sie vermieden es so streng wie möglich, eine unbetonte Silbe auf die erste Zeit des Taktes zu setzen, wenn die betonte auf der vierten oder dritten Zeit des vorhergenden Taktes gestanden hatte. Sehr bezeichnend ist hierfür z. B. die Melodie des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam, die ich in der Fassung von Vopelius hersetze:



Die Takteintheilung habe ich durch die kleinen Striche über den Linien angedeutet. Die ersten beiden Verse stimmen in der Eintheilung genau mit Kade überein. Abweichend sind dagegen die zweiten Glieder der beiden folgenden Verse gefaßt. Bei Kade schließt das erste Glied der 3. Zeile: »Da wollt er stiften uns ein Bad«, mit einer *minima* (halben Note) ab und fängt das zweite Glied: »Zu waschen uns von Sünden« ohne Pause an, wobei die Noten zu dieser Halbzeile in folgender Weise gefaßt sind:



In entsprechender Weise sind die beiden Glieder der folgenden Verszeile gefaßt:



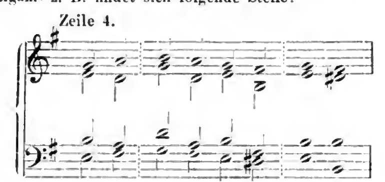
Wir sehen also, daß in dieser Fassung die Nachsilben der Wörter: Sündén und Wundén auf mehrbetonter Zeit, wie die Hauptsilben stehen. Diese inkorrekte Fassung hat Vopelius dadurch vermieden, daß er die Silben Bad und Tod als *semibreves* (ganze Noten) schreibt und die jedesmal folgende Halbzeile mit einer *minima*-Pause beginnt. Die unschöne Eintheilung der drei Noten auf den beiden Hauptsilben von »Sünden« und »Wunden«, wie sie die Fassung bei Kade zeigt ( ) zu umgehen, schiebt Vopelius mittelst der Synkope in den vierzeitigen Takt an beiden Stellen je zwei dreizeitige Halbtakte ein, wodurch jene Hauptsilben nun doppeltes Gewicht erhalten.

Alle diese Feinheiten nun sind uns Modernen, sobald wir uns dem isometrischen Zwange unterwerfen, abgeschnitten. Nur zu oft müssen wir, wenn wir den vierzeitigen Takt zur Grundlage nehmen, die leichte Silbe auf die betonte erste Zeit setzen, während die vorhergehende schwere Silbe auf der weniger betonten dritten Zeit stand. In Herr Kade's Chorälen ist in einigen Fällen diese verkehrte Anordnung durch ein Gewaltmittel umgangen worden; z. B. in dem Liede: »Seelenbräutigam« finden sich, um mit den Worten Liebe und Triebe nicht rhythmisch verkehrt auszukommen, sechszeitige Takte in den vierzeitigen Rhythmus eingeschoben. In andern Fällen ist die verkehrte Anordnung einfach beibehalten. Ganz lassen sich allerdings solche Verkehrtheiten, an denen Hr. Kade wahrscheinlich ganz außer Schuld ist, da sie nur die Melodiegestalt betreffen, bei Festhaltung der Isometrie nicht umgehen; aber milder würden sie erscheinen, wenn statt des vierzeitigen Maßes für die isometrischen Choräle das zweizeitige Maß gewählt würde. Dann würden in den bezeichneten Fällen beide Silben, die betonte wie die unbetonte, auf gleich schwere Zeiten fallen, was doch für das rhythmische Gefühl weniger störend wäre, als die strikte Umkehrung des natürlichen Rhythmus.

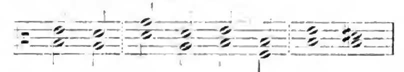
Außerdem ist die Anordnung getroffen worden, daß nach der Weise der Alten die Zeilen durch stärker ausgezogene Striche gesondert sind. Das ist für das Auge sehr wohlthätig. Dann hätten aber auch konsequenter Weise die Fermaten fortbleiben können. Diese sind auch erst eine nicht sehr löbliche Errungenschaft der Isometrie.

Als ein praktisches Moment muß die Anordnung bezeichnet werden, daß die Zeilen der Lieder numerirt sind; dies ist im praktischen Gebrauch von Nutzen und erleichtert die Übersicht. Hrn. Prof. Kade kommt diese Numerirung noch wegen der beigefügten Varianten zu Gute. Was freilich die Aufstellung dieser Varianten an sich betrifft, so scheint ihr Wert sehr problematisch. Vielleicht will Prof. Kade dem Organisten die Wahl überlassen, die beste unter den gegebenen Varianten (die sich natürlich nur auf die symphonische Ausarbeitung der betreffenden Zeile beziehen) auszusuchen; anders können diese Zugaben kaum aufgefaßt werden. Aber diese Kritik hätte der Verfasser meines Erachtens selbst üben sollen. Oder, wenn er vielleicht alle Varianten für gleich gut hält, zu welchem Zwecke sind sie dann vorhanden? Nur um der Abwechslung willen? oder um zu zeigen, daß sich ein und dieselbe Melodie auf verschiedene Weise gut behandeln läßt? Beide Motive wollen mir nicht recht einleuchten. Gewiß kann man eine und dieselbe Melodie verschieden behandeln; aber dann muß sich die Verschiedenheit auf die ganze Melodie, nicht auf eine Zeile derselben beziehen. Denn die verschiedene Behandlung ist doch nur dazu da, um verschiedenartigen Texten in der harmonischen Fassung der begleitenden Melodien gerecht zu werden, wie das keiner in charakteristischerer Weise zu geben verstanden hat, als Joh. Seb. Bach, so zwar, daß das ganze Lied dadurch fast als ein völlig anderes erscheint. Durch die Abänderung des Satzes bloß der einen oder der andern Verszeile wird doch aber eine solche, den ganzen Charakter des Liedes verändernde Verschiedenheit nicht bewirkt. Mir wollen diese Varianten nur gleichsam als unnötige Flicken erscheinen, und ich bedaure die große Mühe, die sich Prof. Kade in dieser Beziehung gegeben hat, durch welche meines Erachtens nur eine Belastung des Choralbuches zu wege gebracht worden ist.

Schließlich kann ich mich nicht enthalten, auf einige Unschönheiten im Satze aufmerksam zu machen, die sich neben dem vielen Guten, was der Kade'sche Satz bietet, doch noch finden, um so mehr, als dieselben zum Theil typisch sind. In »Seelenbräutigam« z. B. findet sich folgende Stelle:



Freilich ist die melodische Führung der Alt- und Tenorstimmen in dieser Stelle lebendig genug; aber der mehrstimmige Satz hat eben das eigene, daß in ihm keine Stimme für sich selbst steht, sondern zu gleicher Zeit (im vierstimmigen Satz) von je drei anderen abhängig ist. Und nun nehme man die beiden Stimmen Tenor und Alt für sich zusammen:



Solche sprungweisen Quarten erklärten die Alten für unschön, und sie sind es auch.

Endlich will ich, ich möchte sagen, nur des Scherzes halber, noch erwähnen, daß auch direkte Quintenfolgen sich in Kade's Satze finden, nämlich in Nr. 84, Zeile 3, letzter Takt zwischen Tenor und Alt: $\frac{a}{d}\,\frac{g}{c}$. Es ist dies wohl nur ein Versehen, wie wir es bei den größten Meistern des Satzes, bei Händel und Bach nicht bloß bezüglich der Quinten-, sondern auch der Oktavenparallelen mehrfach finden und auch dort nur für ein Versehen halten dürfen; aber sie in der Weise zu vertheidigen, wie es Hr. Prof. Kade auf Seite 62 versucht, würde ich doch nicht für rathsam halten. Die beiden Verbote der Oktaven- und Quintenparallelen sind für uns die Grundsäulen aller Mehrstimmigkeit; an ihnen soll man nicht rütteln.

Wir verlassen nunmehr das Kade'sche Buch und wenden uns zu dem Choralbuch von Hille.

Wie schon oben gesagt worden ist, muß betont werden, daß Hr. MD. Hille eine weit umfassendere Arbeit als Hr. Prof. Kade gehabt hat. Denn ihm lag ob, nicht bloß ein gegebenes Melodienbuch in vierstimmigem Satze zu bearbeiten, sondern er mußte sich dieses Melodienbuch erst selbst schaffen, und welch eine außerordentlich schwierige und weitgreifende Arbeit die Herstellung eines möglichst korrekten und brauchbaren Melodienbuches in sich begreift, das kann nur der ermessen, welcher selbst an einer solchen Aufgabe mitzuarbeiten in der Lage war. Da ist zuerst die Form festzustellen, in welcher die Gemeinden die Lieder jetzt singen, und man wird dann bald finden, daß kaum in einer und derselben größeren Stadt alle Gemeinden die Melodie in gleicher Weise singen, geschweige denn in den zahlreichen Gemeinden eines so umfangreichen Landes, wie die Provinz Hannover, für welche das Hille'sche Choralbuch bestimmt ist. Es entsteht also zuerst die Frage, nach welchen Gesichtspunkten sollen diese Varianten vereinigt werden? Ein bloßes Zurückgehen auf die älteren Formen, obwohl diese in den meisten Fällen das Bessere bieten, war hier aus besonderen Ursachen und vielleicht nicht ohne Grund ausgeschlossen, weil, gegenüber der Zähigkeit, mit welcher die Gemeinden an der Tradition, die sich bei ihnen gebildet hat, festhalten, ein zu scharfes Eingreifen die Annahme des Buches mindestens sehr erschwert, wenn nicht ganz unmöglich gemacht hätte. Offenbar hat man da ein allmähliches Vorgehen für rathsamer erkannt, und somit kam es also darauf an, den rechten Weg der Vermittlung zu finden: schon eine unendlich schwierige Aufgabe. Nun kommt aber hinzu, daß auch die älteren Formen unter sich vielfach abweichen. Da muß denn zunächst die älteste Form festgestellt werden, um von dieser aus die allmählichen Umbildungen zu erkennen, zu prüfen und mit der heutigen Form zu vergleichen. Auch diese Aufgabe ist, trotz der großen in den letzten Jahren auf diesem Gebiete erreichten Fortschritte, noch immer eine so umfassende, daß noch Jahrzehnte und die Arbeiten vieler speziell für diese Aufgabe begeisterten Männer dazu gehören werden, bis in dieser Beziehung alles aufgeklärt ist. Soll nun endlich aus diesem ungeheuren Material das für den einzelnen Fall Zweckmäßige ausgewählt werden — oft handelt es sich dabei um anscheinend ganz geringfügige und doch tiefgreifende Einzelheiten — so gehört dazu nicht bloß ein Mann von der umfassendsten historischen Kenntniß, sondern gleichzeitig auch von hoher musikalischer Begabung, ein Musiker, dem durch ernste dem Zeitgeschmacke abgewendete Arbeit das wahre Wesen des Gesanges sich erschlossen hat und der mithin fähig ist, sowohl die klassische Zeit des Choralgesanges zu verstehen, als auch in dem nothwendigen Ausgleiche der heutigen mit der älteren Gesangsweise stets das Rechte zu treffen. — Ist nun Hr. MD. Hille solch ein Mann? Wir dürfen offen bekennen, ohne Herrn Hille wehethun zu wollen: schwerlich; weder in der historischen Kenntniß, noch in der musikalischen Bedeutung steht er auf der geforderten Höhe.

Aber es mag Herrn Hille beruhigen: kaum möchte irgendwo heut schon ein solcher Mann gefunden werden, der in diesen beiden Beziehungen, welche jede für sich ein Menschenleben auszufüllen im Stande sind, die hohe Bedeutung beanspruchen dürfte, welche hier gefordert werden muß. Noch sind in beiden Richtungen umfassende Vorarbeiten nöthig, ehe einer einzelnen mit historischem, wie musikalischem Sinne gleich hochbegabten Persönlichkeit gelingen wird, die Früchte dieser Vorarbeiten zusammenzufassen und auch auf dem Gebiete des Choralgesanges ein Buch zu schaffen, welches als wahre Norm für alle Zeiten und für alle evangelischen Christen deutscher Zunge zu dienen im Stande ist. Natürlich kann ein solches Normalmelodienbuch für die gesammte evangelische Christenheit nur ein in ferner Zukunft liegendes Ziel sein. Aber was für die Gesammtheit gilt, das gilt in gleichem Grade für die einzelnen Theile derselben. Kaum der Umfang der Arbeit verringert sich bei der Aufstellung eines Normalmelodienbuches für nur eine Provinz. Daher können denn auch alle in neueren Zeiten meist unter der Autorität der kirchlichen Behörden in den verschiedenen Ländern und Provinzen in Angriff genommenen Melodienbücher nur als Vorarbeiten gelten, aus denen sich, will's Gott, dereinst die allein maßgebende Form für künftige Zeiten entwickeln wird.

Wenn wir also Hille's Buche jene hohe Bedeutung, welche ein Normal-Choralbuch beanspruchen könnte, nicht zuerkennen können, so soll doch die fleißige Arbeit des Verfassers gebührend anerkannt werden. In dem Vorworte legt der Verfasser die Grundsätze dar, nach welchen er bei der Feststellung der Lesarten der Melodie verfahren ist. Man kann diesen Grundsätzen im wesentlichen zustimmen; nur bezüglich der Art, in welcher dieselben verwendet worden sind, möchten sich erhebliche Zweifel ergeben, ob diese Grundsätze überall in richtiger Weise zur Anwendung gekommen sind. Zuvörderst fehlt es dem Verfasser wohl an der nöthigen historisch-musikalischen oder musikalisch-historischen Kenntniß. Über das Wesen des Rhythmus der alten Choräle, sowie über das der alten Tonarten ist sich der Verfasser wohl nicht ganz klar; sonst würden sich nicht solche Irrthümer vorfinden, wie daß die Melodie zu Nr. 254a und b: »Zion klagt mit Angst und Schmerzen« in beiden Fällen der mixolydischen Tonart zugeschrieben ist, während sie doch offenbar in der dorischen steht. Ebenso sind auch viele, besonders die dorischen Melodien, wenn sie als transponirte erscheinen, nicht mit der richtigen Vorzeichnung versehen worden. Endlich ist die Bezeichnung: ionisch anscheinend ganz willkürlich gegeben worden, insofern diese Bezeichnung, wenn man sie einmal gebrauchen will, viel mehr Melodien beigesetzt werden müßte, als es geschehen ist. In rhythmischer Beziehung zeigen sich häufige Fehler in der Taktirung der polymetrischen Melodien. Ich will nur ein Beispiel anführen: »Freu' dich sehr, o meine Seele« (Nr. 69b) ist in folgender Weise taktirt:



Zunächst fällt es auf, daß das Taktzeichen fortgelassen ist. Dieses ist sonderbarer Weise bei fast allen Melodien in polymetrischer (also der älteren) Form geschehen. Als ob die Alten diese Melodien ohne Takt verzeichnet hätten! Sie ließen wohl die Taktstriche, aber nie die Taktvorzeichnung fort. Obige Melodie findet sich in allen älteren Gesangbüchern, z. B. bei Lobwasser unter dem Taktzeichen ₵ in folgender Form notirt:



In unserer Weise mit Taktstrichen zu schreiben, würde die Melodie also so aussehen:

etc.



Wie nach ei - ner Was-ser-quel-le ein Hirsch schrei - et mit Be-gier.

oder nach Herrn Hille's Weise

etc.

Ich bemerke, daß in der mir vorliegenden (Crüger'schen) Ausgabe der Lobwasser'schen Psalmen vom Jahre 1700 die Taktstriche schon in ähnlicher Form wie im letzten Beispiel angegeben sind. Es ist also in der That $^4/_4$-Takt. Was Hrn. MD. Hille abgehalten hat, diese Takteintheilung beizubehalten, das ist offenbar die Unkenntniß des Wesens der Synkope in den alten Melodien. Während bei uns Modernen die Synkope fast immer in der Weise gebraucht wird, dass durch dieselbe eine Art Verschiebung des Taktgewichts herbeigeführt werden soll, wobei jedoch der Hörer die ursprüngliche Vertheilung des Taktgewichts gleichzeitig weiter empfinden soll, sodass also der Reiz der Synkope in dem Widerstreit des natürlichen und verwechselten Taktgewichtes liegt, benutzten die Alten die Synkope,

abgesehen von ihrer Anwendung bei der vorbereiteten Dissonanz fast ausschließlich nur zur Veränderung des zweizeitigen in das dreizeitige Maß und umgekehrt, ohne die Takteintheilung deswegen ändern zu müssen. Ein Beispiel für die letzte Art, die Einschiebung dreier zweitheiligen an Stelle zweier dreitheiligen Takte, sind die sogenannten Hemiolen, die sich noch bei Händel und Bach außerordentlich oft finden. Hier in unserem Falle sind durch die Synkope zwei dreizeitige Takte in die beiden ersten vierzeitigen Takte eingeschoben, und es ist keinesweges gemeint, daß der Hörer das letzte Viertel des ersten $^4/_4$-Taktes als leichte, das erste Viertel des zweiten Taktes als schwere Zeit empfinden solle, sondern die erste halbe Note ist schwere Zeit, die folgende Viertelnote leichte, die darauffolgende aus zwei Vierteln synkopirte halbe Note ist wieder schwere Zeit u. s. w.

Ob Herrn Hille's Angaben bezüglich der Verfasser, resp. des ersten Auftretens der Melodien überall korrekt sind, will ich dahin gestellt sein lassen. No 52: »Du großer Schmerzensmann« schreibt er Vopelius, im Register allerdings mit einem Fragezeichen, zu. Im Vopelius (1681) findet sich über der Melodie die Angabe: *Incertus*, also ist sie jedenfalls nicht von ihm (Vopelius) selbst erfunden, wahrscheinlich nicht einmal der (vierstimmige) Satz. Es ist indeß auf diesem Gebiete noch so viel zu thun, daß Irrthümer hier nur zu leicht vorkommen können. Soweit ich es zu konstatiren in der Lage war, hat Herr Hille in dieser Beziehung so gewissenhaft wie möglich gearbeitet, und ich überlasse es gern den auf diesem Gebiete ausschließlich thätigen Männern, ihm etwaige Irrthümer, wenn solche vorhanden sein sollten, nachzuweisen.

Soviel über den ersten, weitaus schwierigsten Theil der Arbeit Hille's, die Feststellung der Melodieformen. Ob es übrigens praktisch war, neben den Melodieen in der isometrischen Gestalt, dieselbe Melodie in der polymetrischen Form, aber dort auch mit den älteren harmonischen Abweichungen zu bringen, möchte ich bezweifeln. Es scheint mir das eher verwirrend, als aufklärend zu wirken. Ich würde es für rathsam gehalten haben, entweder nur die isometrische oder nur die polymetrische Form zu geben, oder aber, wenn beide gegeben werden sollten, dann die harmonische Gestalt in beiden auch gleich zu formiren. Noch viel mehr muß ich mich gegen die Aufnahme der melodischen Varianten erklären. Wenn das Choralbuch ein Normalmelodienbuch sein soll, so ist es vor allen Dingen nötig, eine einzige Melodiegestalt festzuhalten, selbst auf die Gefahr hin, daß dadurch die Annahme des Buches erschwert werden sollte. Durch die Aufnahme der Varianten wird der Schlendrian des Varianten-Unwesens nur gefördert. Ihn ganz abzustellen kann allerdings nur gelingen, wenn kirchliche und Schulbehörden in gleicher Weise daran arbeiten. Daß Herr MD. Hille den dringenden Wunsch nach Herstellung eines einheitlichen Gesanges in Kirche und Schule ausspricht, ist nur berechtigt. Aber wie soll das geschehen, wenn er selbst mit seinem Choralbuche durch Aufnahme verschiedener Lesarten der Melodieen diesem Streben nach Einheit entgegenarbeitet? Wird es doch keiner mit Herstellung eines Gesangbuches betrauten Kommission einfallen, die in einzelnen Gemeinden üblichen abweichenden Lesarten des Textes der Lieder neben der als Hauptlesart gegebenen zu notiren, sondern sie giebt nur eine Lesart. Wenn dort die Schwierigkeiten nicht unüberwindlich erscheinen, so möchte es auch bei den Lesarten der Melodieen nicht unmöglich erscheinen, sie zu überwinden.

Nun noch zum Schluß einige Worte über den zweiten Theil der Arbeit des Hrn. MD. Hille: die Ausarbeitung der Lieder zu vierstimmigen Sätzen. Alles was in dieser Beziehung vom prinzipiellen Standpunkte aus über das Kade'sche Choralbuch gesagt ist, gilt natürlich auch von dem Hille'schen. Aber abgesehen davon steht das Hille'sche Choralbuch in Bezug auf guten Choralsatz auf einer weniger

hohen Stufe, als das Kade'sche. Zwar soll auch bei Herrn Hille bereitwilligst anerkannt werden, daß die Früchte eifriger Studien der alten Meister sich in löblicher Weise gegenüber so manchen neueren Choralbüchern geltend machen. Ebenso muß aber auch gesagt werden, daß Hr. MD. Hille in diesen Studien wohl noch nicht so weit vorgedrungen ist, um es zu wagen, die Satztechnik der alten Meister auch rückhaltlos, wie Hr. Prof. Kade, auf seine Choräle anzuwenden. Gegen die mancherlei trefflichen Vorschriften, die Herr Prof. Kade angegeben und befolgt hat, finden sich in dem Satze Hille's starke Verstöße. So ist z. B. die Dissonanz häufig frei behandelt, z. B. in Nr. 72, wo an zwei Stellen der Sext-Quint-Akkord, frei eintritt; in gleicher Weise noch in vielen anderen Sätzen (vgl. Nr. 110ª, 190ª u. s. w.). Chromatische Fortschreitungen finden sich in den Stimmen nicht selten; dem großen Sextensprunge ist kein Verbot gewidmet, die Septime wird zur Vorbereitung für die Quarte verwendet (Nr. 122, 139 u. s. w. Nicht sehr angenehm berührt es, daß Herr MD. Hille auch dann den Satz nicht immer intakt gelassen hat, wenn er denselben als von einem alten Komponisten herrührend bezeichnet. Z. B. Nr. 63, »Erstanden ist der heilig Christ«, wo der Schluß anders als im Original wiedergegeben ist, ja an einer Stelle mit kleinen Noten eine Abänderung gezeigt wird, die also doch wohl in Herrn Hille's Augen eine Verbesserung des Satzes von Praetorius darstellen soll. Durch solche kleine Abänderungen wird auch bei den übrigen älteren Sätzen das Vertrauen in deren korrekte Wiedergabe erschüttert. Möchten doch die Herausgeber älterer Sätze immer bedenken, daß mancherlei, was ihnen schlecht oder unrichtig zu sein dünkt, bei näherer Betrachtung und tieferer Kenntniß der Alten sich häufig als richtig, wenn auch uns ungewohnt erweist. Daß übrigens sonst Hr. MD. Hille ein tüchtiger Musiker ist, beweist er in den von ihm selbst zu einigen Liedern neu komponirten Sätzen. Es sind dies theils einige neuere Lieder, zu denen es entweder noch gar keine passende oder nur eine solche Melodie giebt, welche des kirchlichen Charakters entbehrt. Zu ersteren gehört z. B. das schöne Spitta'sche Lied: »O selig Haus, da man dich aufgenommen«, zu den letzten das bekannte: »Laßt mich gehn«. Ob es freilich Hrn. MD. Hille gelungen, zu dem Spittaschen Liede eine Melodie zu finden, die sich Bürgerrecht in der evangelischen Christenheit erwerben wird, bezweifle ich. Einen glücklichen Griff dagegen hat Hille mit Nr. 4: »Ach mein Herr Jesu dein Nahesein« gethan. Diese Melodie verdiente in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Weniger aber, glaube ich, wird er mit seiner Weise zu »Laßt mich gehn« die bekannte ganz unkirchliche Voigtländer'sche Melodie verdrängen. Beweist doch letztere grade recht deutlich, wie begierig die Gemeinden nach einer ausgesprochen belebten rhythmischen Gestalt der Melodie sind; wie sie solche Lieder, in denen dieselbe klar erkennbar ist, selbst dann gern singen, wenn sie auch weniger vom kirchlichen Geiste durchweht sind. Jenen ersten, den belebten Rhythmus unseren Chorälen wiederzugeben, ohne dabei den kirchlichen Sinn bei feinfühlenden Leuten zu verletzen, das ist die Aufgabe der Zukunft. Die Versenkung in die Choralweise unserer Vorfahren, wie sie jetzt in erfreulicher Weise zu immer stärkerem Ausdruck kommt, ist der rechte Weg dazu. Wird dieser weiter verfolgt, so dürfen wir nicht fürchten, daß etwa die Alterthümlerei allzuviel Eingang in den Choralgesang finden möchte. Der gesunde Sinn der Gemeinden wird von selbst dahin drängen, das Gute der alten Art mit dem lebendigen Empfinden unserer Zeit versöhnt zur Erscheinung zu bringen. Dann erst freilich werden auch wieder Choralgesänge entstehen, welche im Herzen des Volkes Wurzel schlagen werden.

Heut sind wir wohl noch nicht so weit. Darum soll doch aber nochmals anerkannt werden, daß die beiden besprochenen Choralbücher den richtigen Weg

einzuschlagen versucht haben, wenn auch die mancherlei Mängel des Hille'schen Buches und die prinzipiellen Erörterungen, zu welchen das Kade'sche Choralbuch Veranlassung gab, nicht verschwiegen werden durften.

Berlin. **Reinhold Succo.**

Bottura, G. C., Storia del Teatro Comunale di Trieste. 1885. Trieste, Carlo Schmidl.

Die Versuche und Vorbereitungen zu einer genauen Statistik der Oper haben schon frühzeitig begonnen: in Italien und Frankreich in der ersten Hälfte, in Deutschland und England kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Nach und nach haben sich alle kunsttreibenden Völker des Abendlandes an diesen Arbeiten betheiligt: noch in den letzten Jahrzehnten sind von Schweden in Dahlgren's *Stockolms theatrar* (1866) und von Dänemark in »*Den danske Skueplads*« (1876) zwei sehr gute Bücher beigesteuert worden. Wenn in früherer Zeit die Untersuchungen sich auf die Hauptorte beschränkten, so ist neuerdings das Bild von der lokalen Entwickelung der Oper durch eine ziemlich stattliche Reihe von Theatergeschichten ergänzt worden, welche über italienische und deutsche Opernplätze zweiten und dritten Ranges berichten. Trotzdem bleibt in der Sache noch viel zu thun und zu wünschen. Einmal muß das Netz der Enquête weiter ausgebreitet und vervollständigt werden. Über das Wesen und das Schicksal der älteren deutschen Oper namentlich dürfte noch viel zu erfahren sein, wenn an den kleinen bestehenden und eingegangenen Residenzen nachgefragt wird. Zweitens aber muß die Methode für diese statistischen Untersuchungen geregelt werden. Der größere Theil der betreffenden Autoren — Schauspieler und Theaterdirektoren stellen das Hauptkontingent — hat sich bisher damit begnügt dasjenige mitzutheilen, was bequem zu erfahren war, und es sind ihnen dabei Verwechselungen, Irrthümer in Jahreszahlen und Namen passirt, deren Summe einen kleinen Band Anekdoten ergeben würde. Auch Fétis und Clément, die den venetianischen Buchdrucker Nicolini wiederholt als Komponisten von Opern nennen, würden diesem Werke der Erheiterung als unfreiwillige Mitarbeiter einzureihen sein. Auf der andern Seite haben wir eine kleine Anzahl lokaler Theater- und Operngeschichten, deren Verfasser die maßgebenden Quellen aufgesucht und ihre Darstellung auf das Studium von Dokumenten und Archivalien gegründet haben. Dieser einzig richtigen Methode, welche in Deutschland durch die Werke von Fürstenau, Rudhart, Teubner, in Italien durch Florimo und Galvani vertreten ist, hat sich auch Bottura in seiner Triester Theatergeschichte angeschlossen. Ähnlich wie Rudhart das »Opernverzeichniß« in Lipowsky's bayrischem Musiklexikon, wie Galvani den Groppo berichtigt, so dient auch Bottura's *Storia* zur Ergänzung einer älteren Arbeit über das Triester Theater: nämlich der *Memorie del Teatro Comunale di Trieste dal 1801 al 1876, raccolte da un vecchio teatrofilo.* Dieser alte Theaterfreund war der langjährige Sekretär des Instituts: Filippo Danziger. Auch Bottura gehörte dem *Teatro Comunale* lange Jahre als Regisseur an. Nach dem Schlusse des Hauses, das im Jahre 1880 für unsicher erklärt wurde, war er an der Stadtbibliothek angestellt und ist vor einigen Monaten gestorben.

Triest ist eine österreichische Stadt und hat viele deutsche Einwohner. Sein Theater aber war von jeher italienisch. Vornemlich gilt dies von der Oper. Das Schauspiel hat zuweilen deutsche Vorstellungen gebracht: im Jahre 1787 Stücke von Goethe und Iffland. Dann erst dreißig Jahre später wieder ein deutsches Theaterstück und zwar keins von den besten: »Zehn Mädchen in Uniform«. In der Oper aber sind deutsche Werke nur sehr selten und selbstverständlich nur in Über-

setzungen gebracht worden. Weigl's »Schweizerfamilie« als »*famiglia svizzera*« ist diejenige, welche sich dem Anscheine nach die verhältnißmäßig größte Gunst errang. Sie liegt dem italienischen Geschmack durchaus nicht so fern, als im Allgemeinen angenommen wird; besonders in den Opern von Paer wurde eine ähnliche Richtung den Italienern vertraut. Mozart vermochte in Triest noch weniger Boden zu gewinnen als in anderen italienischen Städten. Seine »*Nozze di Figaro*« gefiel allerdings bei der ersten Aufführung im Jahre 1815; drei Jahre später jedoch, wo sie in weniger guter Besetzung wiederholt wurde, fiel sie durch und ward später über dem neuen Figaro von Ricci ganz vergessen. Noch schlimmer ging es mit dem Don Juan: Dreimal gegeben und dreimal abgelehnt: 1842 (erste Aufführung), 1856 (Mozart-Jubiläum!) und 1871! Weber's »Freischütz« erfuhr zu gleicher Zeit mit der »Aida« von Verdi seine erste Aufführung in Triest im Jahre 1873 und hatte keinen Erfolg, abweichend von anderen italienischen Bühnen. Lohengrin dagegen wurde (1876) sympathisch, Tannhäuser (1878) enthusiastisch aufgenommen. Daß Gluck im Triester Repertoir fehlt, ist ein Umstand, welchen dieses mit dem der Mehrzahl der italienischen Bühnen theilt. Aber zu verwundern ist es, daß Bottura diesen Namen auch nicht einmal in der Einleitung nennt, da wo er von den Reformatoren der Oper spricht. Daß Cherubini und Spontini gleichfalls fehlen, brauch für den Kenner der italienischen Oper keiner Bemerkung. Die Hauptwerke dieser Meister sind für Paris zu einer Zeit geschrieben, wo in Italien noch das Kastratensystem herrschte. Als dieses endlich vorüber war, verdunkelten bereits neue Sterne den Ruhm des Wasserträger, der Medea und der Vestalin. Für unerreichbare Glanzwerke der ausländischen Oper hat die italienische Bühne immer in der Weise ihr Interesse an den Tag gelegt, daß sie die Stoffe als Ballets bearbeiten oder von italienischen Tonsetzern neu komponiren ließ. So hat auch Triest wiederholt »*la Vestale*« als ballo, und es hat sie als Oper von Mercadante gehabt.

Triest hat nie obenangestanden, aber es war immer eine gute Opernstadt im italienischen Stile. Der Deutsche wird mit einigem Neid lesen müssen, wie in einem Orte von 30,000 Seelen — soviel zählte Triest vor fünfzig Jahren — an einem Orte, der nicht Residenz ist, eine Oper besteht, an welcher jährlich weit über hundert gute Vorstellungen stattfinden, in welchen einige von den ersten Sängern des Landes mitwirken, in denen ein Orchester von 16 Violinen etc. spielt. Die große Liebe zum Theater und zur Oper findet in den Einleitungen der italienischen Theatergeschichten manchmal einen überschwänglichen und komischen Ausdruck. Man sehe was Gandini in der Geschichte der Oper zu Modena, Bignami in der des Bolognesers Theaters sagt. Auch Bottura behauptet, dasjenige Volk schreite an der Spitze der Kultur, welches sein Theater am meisten achtet. Aber thatsächlich ist der Eifer und das Interesse, welches die Italiener für ihr Theater und voraus für ihre Oper hegen, ein Zug, dessen sie sich vor andern Nationen mit Recht rühmen dürfen, und in ihm liegt eine gewisse Gewähr dafür, daß, wenn Versäumtes nachgeholt wird, eines Tages das Land, von welchem die Oper ihren Ausgang nahm, auf dem Gebiet des Musikdramas wieder die Führerrolle einnehmen wird. Wir weisen auf diese Eventualität deshalb ausdrücklich hin, weil in deutschen Musikzeitungen auch die guten Einrichtungen der italienischen Opernbühne häufig ironisch behandelt werden. Zu diesen guten Seiten gehört die seit der Existenz des Impresasystems bestehende Einrichtung, daß jede Bühne in einer oder mehreren oder in allen drei der üblichen *stagioni* so und so viel für das Institut expreß geschriebene neue Opern bringen muß. Daß von diesen vielen neuen Werken nur sehr wenige die Runde über die italienischen Bühnen machen, und daß noch viel weniger ins Ausland dringen, hat Ursachen, die hier nicht zu erörtern sind. Außer einer großen Anzahl von Lokalberühmtheiten finden wir

unter den Tonsetzern, welche für die Triester Oper *»espressamente«* neue Werke schrieben, auch eine Reihe weithin bekannter Namen: S. Mayr, Nasolini, Nicolini, Generali, Pacini, Pugni, Manna, die Gebrüder Ricci, Badia, Rota. Auch unser Landsmann Nicolai gehört mit seinem Enrico II. unter diese Gruppe. Das berühmteste unter den für Triest speziell gearbeiteten Werken ist S. Mayr's *»Ginevra di Skozzia«*, mit welcher das neu erbaute Teatro Comunale im Jahre 1801 eröffnet wurde. Dem großen Eindruck, welchen die Oper hinterließ, mag es zuzuschreiben sein, daß das Sujet derselben im Jahre 1862 nochmals und zwar von Rota komponirt wurde. Nebenbei bemerkt ist die Handlung der Ginevra eine der gehaltvollsten, die überhaupt im Bereiche des Intriguenstücks erdacht worden sind, und hat schon in der altvenetianischen Oper ihre Wirkung als Ariodante (u. a. von C. Pollarolo, später bekanntlich auch von G. F. Händel komponirt) erprobt.

Unter den Sängern, die in Triest engagirt waren, finden wir von der Zeit des Sopran L. Marchesi und des Tenor David ab bis auf die heutigen Lieblinge Verdi's: die Damen Stolz und Waldmann, die gefeiertsten Namen der italienischen Oper. Der Impresario schlug vor Beginn der Saison mehrere Vertreter desselben Fachs vor, die Wahl und Bestimmung traf die Theaterkommission, deren einzelne Mitglieder in ihren Urtheilen natürlich häufig differirten. Es ist eine kleine Bosheit von Bottura, daß er die Gutachten, welche die Herren Theaterräthe im Jahre 1829 jeder für sich abgaben, in seinem Buche ans Licht zieht. Der eine der Herren votirt: *Di nessuna considerazione,* der andere *buonissima* etc. Unter den Kapellmeistern *(maestri al cembalo)*, die in Triest fungirt haben, nennen wir als weit bekannte Künstler Nasolini, Andreozzi, L. Ricci und G. Rota.

Nach dem zu schließen, was darüber in den Opernchroniken berichtet wird, kann die Würde eines italienischen Impresario für Naturen, welche Ruhe und Frieden lieben, nur wenig begehrenswerth sein. In Triest scheint jedoch dieses Amt von jeher besonders schwierig gewesen zu sein. Publikum und Impresario — Impresario und Publikum — beide Parteien nur selten mit einander zufrieden; Klagen des Unternehmers über Vermögensverlust, Bitten und Anträge auf Erhöhung von Abonnement- und Billetpreis ohne Ende; Experimente gewagter Art, die uns den *»Impresario in angustie«* zeigen in jedem Kapitel mehrere Male! Von 1820—80, also in 60 Jahren, wechselt die *Impresa* in Triest drei und dreißigmal, und häufig muß die Aufsichtsbehörde, die *Amministrazione,* sich selbst an die Spitze der Geschäfte stellen! Das Impresasystem hat gewisse Vortheile für das Publikum — aber es verhindert eine ernstere künstlerische Erziehung dieses Publikums, und es wird fallen müssen, wenn Italien in der Oper und in der Musik überhaupt wieder den Platz einnehmen soll, welcher den natürlichen Anlagen dieses Volkes gebührt.

In der Schilderung dieser Verhältnisse begegnen wir zahlreichen Wiederholungen, welche bei dem chronologischen Verfahren, das Bottura einschlägt, unvermeidlich sind. Dasselbe ist der Fall in den Berichten über die Sänger, welche von Stagione zu Stagione genannt und kritisirt werden. Auch viel anekdotisches Material, gute und schlechte Züge der Charaktere, wie sie sich in kleinen Ränken und in den Wechselfällen des Theaterlebens zeigten, ist von dem Verfasser zusammengetragen worden. Manches davon mag auch seine wissenschaftliche Verwerthung, wer weiß wie und wo, finden. Wird es dem fernerstehenden Leser zu viel von dieser Art, so ist zu bedenken daß Bottura, wie alle die italienischen Opernchronisten, für die Abonnenten seiner Stadt mit geschrieben hat, die mit leidenschaftlichem Eifer Alles verfolgen was das Theater angeht, nicht bloß was sie selbst erlebt, sondern auch das, wovon Vater und Großvater noch erzählt haben. An dem Interesse für das Theater ist in Italien der Stolz der Familien engagirt. Die Logen der Opernhäuser bleiben häufig auf Jahrhunderte im Besitze desselben

Geschlechts. Deutlichen Einblick in diese Verhältnisse giebt namentlich die Operngeschichte Genua's von Cesare da Prato.

Was das Repertoir der Oper in Triest betrifft, so zeigt dies keine wesentlichen Abweichungen von dem allgemeinen italienischen Gange. Die ständigen Vorstellungen in dieser Stadt lassen sich nur bis zum Jahre 1805 zurückverfolgen, wo die *Stua comunale* für diesen Zweck eingerichtet wurde. Diese »*Stua*« scheint lediglich aus der deutschen »Stube« korrumpirt, und die *Stua comunale* ist demnach unsere wohlbekannte norddeutsche »Rathsstube«, die als Ersatz und Vorläufer der heutigen Säle gleichfalls zu festlichen Theaterspielen im Mittelalter hie und da benutzt wurde. Später gab die Stadt einen großen Saal neben der Kirche von S. Pietro her, und nach dieser Nachbarschaft hieß das erste Theaterhaus von Triest das *Teatro di S. Pietro*; nachdem es außer Dienst gesetzt war, das *Teatro vecchio*. In diesem *Teatro vecchio* wurde im Jahre 1731 — also ziemlich spät — die erste Opernvorstellung in Triest gegeben. Es kam zur Aufführung das berühmte Intermezzo: »*Serpilla e Bacocco*«, dessen Komponist, wie in der Regel bei Stücken dieser Art in jener Zeit, nicht genannt ist[1]. Lange Jahre beschränkte man sich auf komische Opern, die Hauptvertreter des seriösen Genre: die Hasse, Jommelli etc. blieben in Triest unbekannt. Bertoni's »*Quinto Fabio*« scheint das erste Werk dieser höheren Gattung gewesen zu sein, welches im Jahre 1785 in Triest seinen Einzug hielt. Der Theaterzettel, welcher dieses Ereigniß mit besonderer Feierlichkeit mittheilt, hat für uns dadurch eigenthümliches Interesse, daß er auch die Namen der Vertreter der ersten Oboe und des ersten Horns mit aufführt. In Triest wurden die ersten Bläser immer ausgezeichnet und bezogen die höchsten Gehalte im Orchester, bis nahe an die Gegenwart heran: höher als die Kapellmeister. Das Amt des Konzertmeisters, welches damals schon in den Händen eines Scaramella lag, ist — ein in Italien vielfach wiederkehrender Zug der Pietät, — fast 100 Jahre lang in derselben Familie geblieben. Dem Bertoni folgte noch als der bemerkenswertheste Komponist im seriösen Genre Nasolini. Von allen Opern, die im *Teatro vecchio* aufgeführt wurden, scheint Pergolese's »*Serva padrona*« den größten Eindruck gemacht zu haben. Sie wurde hier dem Anschein nach erst 1791 aufs Repertoir gebracht, hielt sich aber in Triest sehr lange. Im Jahre 1798 beschloß man ein neues Haus zu bauen, da sich das *Teatro vecchio* als zu klein erwies. Dieses neue Haus, welches einen Zuschauerraum für 1300 Personen und außerdem einen Redoutensaal für 2000 Personen erhielt, wurde im Jahre 1801 als *Teatro nuovo* eröffnet. Seit 1819 nannte man es *Teatro Grande* oder auch *Teatro Comunale*. Die letztere Bezeichnung wurde mit besonderer Betonung hervorgehoben, als — sei 1840 — dem kommunalen Institute drei andere von Privaten ausgehende Opernunternehmungen rivalisch zur Seite traten.

Die Geschichte dieses *Teatro nuovo* theilt Bottura in 8 Kapitel, eins immer von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Die Lieblingsoper im ersten Jahrzehnt wurde Cimarosa's »*Gli Orazi e i Curiazii*«. Neben ihr erscheinen noch hervortretend Werke von S. Mayr, Morlacchi, Nasolini, Pavesi. Im zweiten Jahrzehnt treten neu auf Portogallo, Pacini, Nicolini. Den Haupterfolg hat aber Rossini mit seiner »*l'Italiana in Algeria*« (1814). Rossini, damals noch vielfach bestritten, von alten Maestro's wie *Zingarelli*[2]

[1] Unter den Komponisten, welche dieses an Verbreitung der »*Serva padrona*« nahekommende Stück in Musik gesetzt haben, sind *Albinoni*, *Orlandini* und Hasse zu nennen. Bei letzterem heisst es: »*Il giocatore*«. In Berlin, wo es 1777 als »der Spieler und die Betschwester« aufgeführt wurde, ist — fälschlich — »*Pergalesi*« als Komponist angegeben. Für »*Bacocco*« findet sich zuweilen die Lesart »*Baiocco*«.

[2] Siehe *La Mara*, Musikerbriefe I, 298.

ganz wegwerfend beurtheilt, war den Triestern ein alter sympathischer Bekannter. Als kleiner Junge von 10 Jahren hatte er dem Publikum, das seine Mutter, die am *Teatro nuovo* engagirt war, eines Abends unfreundlich behandelte, eine Faust gemacht. Und das hatte die Bevölkerung für ihn sehr eingenommen. Im Jahre 1825 war Rossini's Name so beliebt, daß der damalige *Impresario* darauf hin wagen konnte, den Komponisten unter dem Titel einer Oper »*l'Equivoco stravagante*« zu nennen, von deren Existenz Rossini gewiß nichts ahnte. Sie war ein *Pasticcio*, von dritter Hand aus Werken des Maestro zusammengestellt und gehört als solches noch nicht zu den schlimmsten Fällen von Fälschungen und Vergehen gegen das geistige Eigenthum, welche damals überall in aller Harmlosigkeit begangen wurden. Im Jahre 1818 wurde in Triest ein »Feudatario« von Portogallo aufgeführt, zu welchem von diesem Komponisten nichts vorhanden war als die Introduktion und eine Arie. Auch die erste Aufführung von Rossini's Semiramis, die dann in Triest sich über vier Jahrzehnte als Zugstück bewährte, illustrirt die Freibeuterzustände, die damals (1825) im Operngeschäft bestanden. Man erbat die Partitur zu diesem Werke nicht von Rossini, sondern tauschte sie für andere Sachen aus Neapel ein, wo ein junger Konservatorist, mangels der orginalen, eine neue Instrumentation besorgte. Es ging in Deutschland nicht viel besser zu: die Operetten von Hiller wurden in der Regel nur nach den Melodien dieses Komponisten aufgeführt: Instrumentirung und auch die Harmonie richtete jeder Kapellmeister nach seinen Verhältnissen ein. Nur in Frankreich war durch das Privileg des Königs, welcher für den Druck und den Schutz der Partituren einstand, solcher Willkür ein Riegel vorgeschoben. Bottura's Verdienst ist es, daß diese oft erwähnten Verhältnisse zum ersten Male aktenmäßig verfolgt werden können. Solchen groben Eingriffen in die Intentionen des Komponisten gegenüber erscheint es wie eine Kleinigkeit, wenn einzelne Rollen den Mitteln des betreffenden Personals angepaßt wurden. So schrieb man in Triest in der erwähnten Semiramis die Baßpartie des Assur für den Tenor um. Die Sänger bestimmten was aufgeführt werden sollte. Der bekannte Velluti, »der letzte der Kastraten«, war 1823 nur unter der Bedingung für Triest zu haben, daß Morlacchi's *Tebaldo e Isolina* aufs Repertoir käme. Doch war es um dieselbe Zeit ungefähr, daß man sich den Sängern gegenüber auf eine höhere Instanz besann: auf die Würde der Kunst. So wurden im Jahre 1822 durch das Theaterpräsidium mit einem Male alle Vertauschungen der Originalnummern und alle Einlagen verboten. Und der Polizeidirektor Rieder führte Jahre lang gegen die Sänger ein barsches Regiment und kurirte sie von Launen und Widersponst durch die Zusendung von Bütteln. Als neue Komponisten erscheinen in dem Jahrzehnt 1820—30 in Venedig Mercadante und Meyerbeer. Des letzteren »Crociato« gefiel außerordentlich. Mit Fackeln und Musik begleiteten die jungen Leute den Komponisten nach seiner Wohnung. Donizetti erschien zum ersten Male mit *l'Ajo* (im Jahre 1826). Einen großen und die Triester ehrenden Erfolg errang Generali mit seinem *Jefte*; es ist ein sehr ernstes Werk. Zu Pacini's »*I Crociati in Ptolemaide* (1828) hatten die Triester Zeitungen bemerkt: das Orchester sei zu lärmend. Wenn Bottura dieser Bemerkung entgegenhält, das sei später und namentlich durch Verdi noch viel schlimmer geworden, so irrt er. Mit *S. Mayr* zog in die Orchesterpartie der italienischen Oper die Lust am Spektakel ein. Zuerst am konzertirenden, womit die hohen Gagen der ersten Bläserstimmen in Zusammenhang stehen. Dann am rein materiellen, wie ihn die *seconda banda*, die immer mitwirkenden Serpenten, die Kontratuben in den Opern Pacini's, Generali's und auch Mercadante's bezeichnen. Gegen die massiven Effekte dieser Komponisten gehalten, bedeutet Meyerbeer die Rückkehr zum Stande der Unschuld! Die Wandlung zum Bessern eingeleitet zu haben ist eins der großen Verdienste Rossini's. Mit dem Jahre 1830 tritt Bellini

in den Triester Gesichtskreis, seine Norma (1835) ist das Hauptwerk des Jahrzehnts und benimmt einer Reihe italienischer Novitäten die Lebensluft. Zu gleicher Zeit zeigt aber die Aufnahme französischer Werke (Auber, Herold) an, dass der Überfluß an großen einheimischen Talenten in Italien zu Ende geht. Von jetzt an treten die Ausländer immer mehr und mehr in den Vordergrund. Die Vaterlandsliebe hat nur eine Größe, sich daran zu klammern: *Verdi.* Von ihm ist in Triest aber auch Alles aufgeführt worden. Die neuen Komponisten, die nach und neben ihm auftraten und in anderen Städten zeitweilig bedeutende Erfolge errangen, die Pedrotti, Petrella kamen in Triest nicht über eine achtungsvolle Aufnahme hinaus. Nur Boito's »Mefistofele« (1877) hat auch hier einen tieferen Eindruck hinterlassen. Tragikomisch sind in diesen letzten Jahrzehnten die Schicksale des Rossini'schen Tell. Nach dieser Oper sehnten sich die Triester, seitdem sie existirte. Aber immer wurde ihnen die Bekanntschaft mit dem Werke durch Mängel in der Gesangbesetzung verdorben. Sie führte Revolten herbei und Theaterschließungen und bildete immer einen Stein des Anstoßes. Die Geschichte dieser Oper in Triest ist außerordentlich bezeichnend für die Weise, in welcher der Italiener Musik hört. Eine Sonderung von Werk und Ausführung kennt er nicht, und der gefeiertste Name vermag nicht die Empfindlichkeit seines Ohres zu beruhigen.

Neben der Geschichte der Oper enthält Bottura's Storia wie alle derartige italienische Werke auch eine Geschichte des recitirenden Schauspiels und des Konzertwesens. In letzterer Beziehung ist nicht viel zu berichten: die Konzerte sind mit Ausnahme einiger sehr wenigen Choraufführungen, vereinzelter Quartettcyklen und Orchesterkonzerte lediglich Produktionen von Virtuosen. Unter letzteren nehmen die Specialitäten einen verhältnißmäßig großen Raum ein. Es giebt da weibliche Hornvirtuosen, Virtuosen die mit dem Munde Fagotts, Trompeten und andere Blasinstrumente nachmachen. Nicht weit davon stehen dann die Zauberkünstler, die thatsächlich ebenfalls sich auf der Bühne produciren. Nicht bloß in Triest, sondern auch in anderen Städten Italiens, das sich in dieser Duldsamkeit noch einen Rest von dem mittelalterlichen Begriff von Kunst und Künstler konservirt hat.

Unsere Ansicht über die Arbeit Bottura's fassen wir noch einmal dahin zusammen: Wenn seine Storia auch nichts Neues bringt und wenn sie auf die Geschichte eines zurücktretenden Platzes beschränkt bleibt, so ist sie doch durch die aktenmäßige und eingehende Art der Darstellung eins der instruktivsten und interessantesten Werke dieser Art. Überall erweckt das Buch den Eindruck der Zuverlässigkeit. Kleine Irrthümer und Versehen sind uns nur an zwei Stellen aufgefallen: S. 8 ist die im Jahre 1752 aufgeführte Oper *Fra due litiganti* etc. dem Sarti zugeschrieben. Dessen Oper mit dem genannten Titel kam aber erst 1780 auf die Bühne. Vielleicht ist die Triester Oper von 1752 identisch mit einer kurz vorher in Venedig gegebenen *Fra due litiganti* etc. *da diversi autori*. S. 485 wird gelegentlich einer Aufführung der Ouvertüre zum »Tannhäuser« (1872) gesagt, daß zum ersten Male Wagner'sche Musik im *Teatro Comunale* erklungen sei. S. 478 erwähnt aber Bottura selbst eine Aufführung der Ouvertüre zu Rienzi.

Rostock. **H. Kretzschmar.**

E. Mach, Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena, Gustav Fischer. 1886.

Ein Theil dieses Werkes enthält Untersuchungen über die Tonempfindungen. Der Herr Verfasser hatte am 3. December 1885 in der Sitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien

einen Auszug derselben vorgelegt. Dieser Auszug ist zwar in den Sitzungsberichten veröffentlicht; doch hat der Herr Verfasser den Abdruck desselben in unserer Zeitschrift gefälligst gestattet.

Die Herausgeber.

I.

Nach Helmholtz's »Lehre von den Tonempfindungen« ist die Tonempfindung das einfachste Element aller Gehörsempfindungen; derselben entspricht als Reiz die pendelförmige Schwingung. Für jede unterscheidbare Schwingungszahl statuirt Helmholtz ein Nervenendorgan von besonderer Abstimmung und Dämpfung, welches mit einer dieser Schwingungszahl entsprechenden specifischen Energie vorzugsweise auf diese Schwingungszahl reagirt. Wird dasselbe Endorgan gleichzeitig durch periodische Reize von verschiedenen naheliegenden Schwingungszahlen merklich erregt, so entstehen unter Umständen unangenehme intermittirende Reizungen, die Schwebungen.

In der Bemerkung, daß die einem Klang von der Schwingungszahl n entsprechende Bewegung, entweder schon in der freien Luft, oder wenigstens im Ohr, meist nicht einfach ist, sondern als aus pendelförmigen Schwingungen von den Schwingungszahlen n, $2n$, $3n$, ... zusammengesetzt angesehen werden kann, findet Helmholtz die Erklärung der Klangfarbe. Ferner erklärt er die Empfindung der Verwandtschaft der Klänge von einfachen Schwingungszahlenverhältnissen (bei der melodischen und harmonischen Verbindung) durch die bei solchen Verhältnissen eintretende Koincidenz der Partialtöne der beiden Klänge. Der Unterschied der Dissonanz und Konsonanz liegt für Helmholtz darin, daß bei letzterer die koincidirenden Partialtöne keine störenden Schwebungen verursachen.

II.

Alles, was Helmholtz ausgesprochen hat, kann im Wesentlichen aufrecht erhalten werden. Doch folgt daraus natürlich nicht, daß die Analyse nicht weiter getrieben und eine vollständigere Theorie gewonnen werden kann. Daß Helmholtz's Theorie der Harmonie nur negativ ist, hat man ziemlich allgemein gefühlt. Am ausführlichsten und treffendsten hat dies v. Oettingen erörtert,[1] und dieser Physiker hat auch hervorgehoben, daß in Helmholtz's Theorie der physikalischen Zufälligkeit des Gehaltes der Klänge an Obertönen ein zu großer Einfluß eingeräumt wird. Die Richtungen aber, nach welchen die Helmholtz'sche Theorie einer Vervollständigung bedarf, glaube ich selbst schon vor etwa 20 Jahren am schärfsten bezeichnet zu haben.[2] Da nun meine Ausführungen bisher keine ernste Beachtung gefunden haben, da ich ferner der Meinung bin, daß man schon gegenwärtig einen wesentlichen Schritt vorwärts thun kann, wenn man die bei Analyse der Gesichtsempfindungen (namentlich von Hering) gewonnenen Erfahrungen nicht unbenutzt läßt, so will ich in Kürze die Ansicht darlegen, zu der ich (in der Hauptsache schon vor langer Zeit) geführt worden bin.

III.

Existirt für jede unterscheidbare Schwingungszahl ein besonderes Endorgan und eine zugehörige spezifische Energie, so kann man wohl begreifen, wieso Reize

[1] A. v. Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Dorpat 1866.

[2] Mach, Zur Theorie des Gehörorgans. Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1863. — Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Graz 1866.

von naheliegenden Schwingungszahlen, welche theilweise dieselben Endorgane erregen, naheliegende ähnliche Tonempfindungen bewirken. Allein daß von drei weitabliegenden Tönen, welchen gänzlich verschiedene Endorgane entsprechen, jener von mittlerer Höhe sofort als solcher erkannt wird, daß wir alle Töne in eine Reihe ordnen, und auch die am weitesten abliegenden Tonempfindungen noch eine Ähnlichkeit darbieten, ist nach dieser Ansicht nicht zu verstehen. Durch das von mir benutzte heuristische Prinzip,[1] dasselbe welches Hering in seiner Weise so erfolgreich verwendet hat, werde ich zu der Ansicht gedrängt, daß alle die verschiedenen spezifischen Energien, welche Helmholtz den verschiedenen unterscheidbaren Schwingungszahlen zuordnet, in mindestens zwei allen gemeinsame Bestandtheile zerlegbar sein müssen. Nennen wir diese beiden Energien etwa Dumpf (D) und Hell (H), so läßt sich jede Tonempfindung symbolisch (nach der Analogie der Farbenempfindung) darstellen durch $[1-f(n)] D+f(n) H$, wobei $f(n)$ ein von der Schwingungszahl abhängiger Koefficient ist, über den wir keine weitere Voraussetzung zu machen brauchen, als daß $f(n)$ stetig mit n wächst und $f(n) < 1$ bleibt für alle hörbaren n. Am einfachsten und passendsten könnte man $f(n) = k \log n$ setzen. Daß die Tonempfindung noch weitere Bestandtheile enthalten kann, liegt auf der Hand.

IV.

Wenn nun zwei Tonempfindungen von verschiedener Höhe zugleich erregt werden, könnte man erwarten, daß die beiden Empfindungen

$$[1-f(n)] D+f(n) H$$

und

$$[1-f(n')] D+f(n') H$$

in die einzige $2\left\{\left[1-\left(\frac{f(n)+f(n')}{2}\right)\right] D+\left[\frac{f(n)+f(n')}{2}\right] H\right\}$ zusammenfließen würden. Dadurch, daß dies thatsächlich nicht geschieht, ist die Ansicht, die wir uns zu bilden haben, weiter bestimmt. Es muß sich mit den gleichzeitig erklingenden Tönen ähnlich verhalten wie mit gleichzeitig an verschiedenen Raumstellen auftretenden Farben. Die Töne befinden sich in einer Art eindimensionalem Raum, der keine Symmetrie darbietet,[2] sei es, daß verschiedene Tonempfindungen an verschiedenen Stellen der Tonsinnsubstanz auftreten, oder daß der Wechsel der akustischen Aufmerksamkeit an einen Prozeß von einfacher Mannigfaltigkeit gebunden ist, wie das Wandern des fixirten Punktes im Gesichtsfeld an einen Prozeß von dreifacher Mannigfaltigkeit. Der Ton steht aber zu seinem Analogon des Raumes in einer andern Beziehung als die Farbe zu ihrem Raum. Während die Farbe in ihrem Raum beweglich ist, bleibt jeder Ton von bestimmter Höhe vorzugsweise an eine Raumstelle gebunden, und muß an derselben aufgesucht werden.[3] Die akustischen Thatsachen (Experimente), welche ich vor langer Zeit zur Stütze dieser Anschauung angeführt habe,[4] will ich hier nicht nochmals erörtern.

---

[1] Mach, Bemerkungen zur Lehre vom räumlichen Sehen. (Fichte's Zeitschrift für Philosophie 1865). — Über die Wirkung der räumlichen Vertheilung des Lichtreizes auf die Netzhaut. (Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1865, Band 52.)

[2] Vergl. Zur Theorie des Gehörorgans. — Gestalten der Flüssigkeit. Prag, Calve 1872.

[3] Die Lokalisirung kann für verschiedene Gehörorgane ungleich scharf ausgebildet sein.

[4] Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie.

Ich will nur in Erinnerung bringen, daß, sowie das ganze akustische Gebiet über die Schwelle treten kann, verschiedene gleichzeitig erklingende Töne nacheinander ungleich hoch über die Schwelle gehoben werden können.

V.

Ohne Zweifel erkennt man dasselbe Intervall in jeder Tonhöhe. Der Schritt *C-E* wird ebenso wie *F-A* als eine grosse Terz empfunden. Folglich müssen die Tonschritte *C-E* und *F-A* der Empfindung etwas Gemeinsames bieten. Dies vermag aber die Helmholtz'sche Theorie nicht aufzuweisen. Zwar kann man sagen, in beiden Fällen koincidire der fünfte Partialton des tiefern mit dem vierten des höhern Klanges, was wir symbolisch durch die Gleichungen

$$C[5] = E[4] = \bar{e}$$

und

$$F[5] = A[4] = \bar{a}$$

veranschaulichen wollen, allein eben diese Gleichungen lehren, daß der koincidirende Empfindungsbestandtheil in dem einen Fall $\bar{e}$, in dem andern $\bar{a}$, also gänzlich verschieden ist. Daß der fünfte Partialton des einen Klanges mit dem vierten des andern zusammenfällt, ist etwas Gemeinsames für den Verstand, aber nicht für die Empfindung. Auch nach der oben dargelegten neuen Ansicht läßt sich kein charakteristisches Empfindungsmerkmal der (melodischen oder harmonischen) Terzverbindung aufzeigen. Doch führt eine natürliche und konsequente Weiterbildung der Helmholtz'schen Theorie zu diesem Ziel.

VI.

Die Tonempfindung kann nicht weniger als zwei Bestandtheile enthalten; es ist aber wahrscheinlich, daß sie zusammengesetzter ist. Schreiben wir den Gliedern der Reihe der Corti'schen Organe dieselben Eigenschaften zu, welche an andern schwingungsfähigen Körpern beobachtet werden, so müssen wir erwarten, daß ein solches Glied R_n, welches vorzugsweise auf die Schwingungszahl n anspricht, schwächer auch durch Reize von den Schwingungszahlen $2n$, $3n$, $4n$ . . . und $\frac{n}{2}, \frac{n}{3}, \frac{n}{4}$, ... erregt wird. Man wird nun schwerlich annehmen wollen, daß die Tonempfindung stets nur durch die Schwingungszahl des Reizes oder nur durch das erregte Endorgan bestimmt ist, und daß es gar keinen Unterschied macht, ob das Glied R_n auf n oder $2n$, $3n$. . . . oder auf $\frac{n}{2}, \frac{n}{3}$ . . . . anspricht. Vielmehr ist es wahrscheinlich, daß sich besondere Empfindungsqualitäten, wenn auch in geringer Stärke, hinzugesellen, je nachdem die Glieder der Reihe auf ihre Grundtöne, Obertöne oder Untertöne ansprechen. Wir wollen diese Zusatzempfindungen in leicht verständlicher Weise für die Grundtöne mit Z_1, für die Obertöne mit Z_2, Z_3 . . . . ., für die Untertöne mit $Z^{1/2}$, $Z^{1/3}$ . . . . bezeichnen.

VII.

Betrachten wir nun unter dieser Voraussetzung eine (melodische oder harmonische) Terzverbindung als Beispiel. Die Schwingungszahlen seien also $n = 4p$ und $m = 5p$; der tiefste gemeinsame Oberton ist $5n = 4m = 20p$, der höchste gemeinsame Unterton ist p. Dann ergiebt sich folgendes Schema:

	Die Glieder der Corti-schen Reihe:	R_p	R_{4p}	R_{5p}	R_{20p}
Wenn die Klänge 4p und 5p keine Obertöne enthalten	Sprechen an auf die Schwingungs-zahlen:	$4p$, $5p$,	$4p$	$5p$	$4p = \frac{20p}{5}$, $5p = \frac{20p}{4}$
	mit den Zusatz-empfindungen:	Z_4, Z_5	Z_1	Z_1	$Z^1/_5$, $Z^1/_4$
Wenn die Klänge 4p und 5p Obertöne enthalten	Sprechen außer-dem an auf die Schwingungs-zahlen:		$20p = 5(4p)$	$20p = 4(5p)$	
	mit den Zusatz-empfindungen:		Z_5	Z_4	

Demnach würden bei jeder Terzverbindung, wenn die verbundenen Klänge auch gar keine Obertöne enthalten, durch die Verbindung selbst die charakteristischen Zusatzempfindungen Z_4, Z_5 und $Z^1/_4$, $Z^1/_5$ hervorgehoben; die ersteren würden noch verstärkt, wenn in den Klängen entweder in der freien Luft oder im Ohr Obertöne auftreten.[1] Das Schema läßt sich leicht für jedes beliebige Intervall verallgemeinern.

VIII.

Die mit Z bezeichneten physiologischen Elemente sind allerdings erst zu finden. Ich halte aber die Einsicht, daß sie zu suchen sind, für wichtig, sowie mir überhaupt der Hinweis auf die Punkte, in Bezug auf welche die gegenwärtige Theorie einer Vervollständigung bedarf, wichtiger scheint, als der hier dargelegte Versuch einer Ergänzung derselben.

Nimmt man aber die modificirte Theorie versuchsweise an, so wird man zugeben, daß dieselbe, indem sie alle physikalischen und physiologischen Aufstellungen Helmholtz's aufrecht hält, doch ein etwas zutreffenderes Bild der akustischen und musikalischen Thatsachen entwirft. Warum bilden die Tonempfindungen eine Reihe? Woran erkennen wir ein bestimmtes Intervall? Diese Fragen drängen sich fortwährend auf. Hier wird zum erstenmal eine Beantwortung derselben versucht.

Die mit Z bezeichneten Nebenempfindungen hat man sich nicht in bestimmter begrenzter Anzahl vorzustellen. Es wird von der Individualität und Organisation des Ohres abhängen, wie viele vorhanden sind, von der Übung, wie viele derselben sich deutlich geltend machen. Die Z möchten eine ähnliche Rolle spielen wie schwache farbige Zumischungen zu weißen Lichtern, welche gewöhnlich gar nicht

[1] Überdies wiederholen sich für je zwei Partialtöne derselben Ordnung dieselben Verhältnisse.

bemerkt werden, aber bei Kombination der fast weißen Lichter durch Kontrast hervortreten. So ist ein gleichmäßiger Klang etwas sehr Mattes. Erst die melodische und harmonische Verbindung der Klänge bringt Kontraste und mannigfaltige Färbungen hervor. Die musikalischen Thatsachen können muthmaßlich weitere Aufschlüsse über die Z liefern. Endlich möchten v. Oettingen's werthvolle positive Aufstellungen durch die Z besser erklärt werden, als er selbst dies durch die »Erinnerung« zu thun vermochte, welche mit der Empfindung nichts zu schaffen hat. Nach unserer Ansicht wird sein System der Dualität verständlich, und man sieht zugleich, warum diese Dualität keine vollwerthige Symmetrie sein kann.

Prag. **E. Mach.**

Der bibliographische Bericht wird fortan, und zwar in etwas veränderter Form, nur im Schlussheft eines jeden Jahrganges geliefert werden.

Die Herausgeber.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag II, Jungmannsgasse 40.

Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester.

Von

Friedrich Chrysander.

(Schluß.)*

3.

Die Feuerwerksmusik und ihre Vorläufer.

Nach der »Wassermusik« machte Händel eine Pause von einem vollen Vierteljahrhundert, bevor er wieder selbständige Konzerte für ein im modernen Sinne großes Orchester schrieb. Was in der Zwischenzeit, wo er in voller Manneskraft das bestbesetzte Orchester seiner Tage leitete, Ähnliches entstand, muß man in den Sinfonien, Märschen und Instrumentalbegleitungen der Bühnen-, Konzert- oder Kirchenwerke suchen, die damals von ihm geschaffen wurden. Das Instrumental-Konzert jener Zeit benutzte die Blech-Blaseinstrumente im geschlossenen Raume fast gar nicht, sondern füllte und belebte die Harmonie durch Klaviere und oft auch noch durch Orgeln. Selbst in Händel's Ouverturen sind die helltönenden Bläser überaus seltene Gäste. Bei Märschen und öffentlichen Aufzügen fehlten sie allerdings nicht, denn hier war von jeher ihr privilegirter Platz, und in starken Vokalchören hat ihnen hauptsächlich unser Meister das Bürgerrecht verschafft.

Die beständige Aufführung von Händel's Instrumentalmusik in öffentlichen Gärten, also für ein im Freien befindliches Publikum, veranlaßte bald eine stärkere Benutzung der Metallbläser. An eine moderne Harmonie- oder reine Blasemusik ist dabei allerdings nicht zu denken, denn in dem Musiktempel der Vauxhall-Gärten waren sämmtliche Konzertinstrumente der damaligen Zeit vertreten, Geigen

* Siehe Seite 1—25.

so gut wie Orgeln und Klaviere. Doch die Anregung, welche die Blechbläser seit 1740 durch solche Gartenmusik erhielten, war nichts destoweniger bedeutend.

Dieser späteren Zeit gehört nun Alles an, was Händel an Konzerten für großes Orchester geschrieben hat. Dahin ist zunächst diejenige Gruppe von Kompositionen zu rechnen, welche ich oben als »Feuerwerksmusik und ihre Vorläufer« betitelt habe. Die 1749 zu einem Feuerwerke geschriebene Musik steht nämlich in demselben Verhältniß zu zwei Konzerten, wie die Wassermusik zu dem kurzen F dur-Konzert (s. oben S. 6 ff.), nur mit dem Unterschiede, daß hier alles vollständig in der Handschrift des Komponisten vorliegt, wodurch denn auch sein Verfahren noch anschaulicher und bedeutend lehrreicher wird.

Das Konzert in F dur (Händel's Werke Bd. 47, S. 71—79) ist im Autograph als »Concerto« betitelt und besteht nur aus zwei Sätzen. Wenn also der erwähnte Vorläufer der Wassermusik von mir ebenfalls »Concerto« genannt wurde, so könnte dieses ähnliche F dur-Konzert jene Bezeichnung rechtfertigen, falls überhaupt eine solche Rechtfertigung nöthig wäre.

Das folgende dreisätzige Konzert in D dur (HW. 47, S. 80—98) enthält im ersten und im letzten Satze die Musik des F dur-Konzertes, schiebt aber ein längeres Stück zwischen beide, wodurch eine bedeutend umfangreichere Komposition entsteht. Daß dieses Konzert eine Bearbeitung des vorigen, also der Entstehung nach das spätere ist, wird zwar durch kein äußeres Zeugniß bestätigt, ergiebt sich aber aus einer Vergleichung der Kompositionen mit größter Sicherheit. Die Bearbeitung ist hier ebenso selbständig, wie vorhin bei der Wassermusik dem zu Grunde liegenden Konzert gegenüber — dieselbe Musik und dennoch eine ganz andere Komposition. Schon aus den folgenden Beispielen wird man solches entnehmen können.

Bei dem F dur-Konzert sind außer den gewöhnlichen Instrumenten nebst der Orgel nicht weniger als vier Hörner angespannt und durch das ganze Stück fleißig in Anspruch genommen. Ein Solo von zwei Hörnern macht mit dem Hauptthema des ersten Satzes sogar den Anfang der Komposition:


Largo.
Corno I.
Corno II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violonc. e Violoni.
Organo.



Das D dur-Konzert benutzt ebenfalls vier Hörner, aber außerdem noch zwei Trompeten und Pauken, und die Trompeten sind's, welche hier zu Anfang das Solo blasen. Es ist dieselbe Musik, doch in ganz anderer Bearbeitung:


Largo.
Tromba I. II.
Corno I. II.
Oboe I.
Oboe II.
Bassons.
Organo.



So verschieden diese beiden Beispiele in ihrem instrumentalen Kleide nun auch sein mögen, erscheinen sie doch fast als völlig gleich, wenn man das fremdartige Gebilde dagegen hält, welches Händel hieraus später als Anfang der Feuerwerksmusik erzeugte:


Ouverture.
Tromba I. (3 per parte.)
Tromba II. (3 per parte.)
Principal. (3 per parte.)
Tympani. (3 per parte.)
Corno I. (3 per parte.)
Corno II. (3 per parte.)
Corno III. (3 per parte.)
Oboe I. (12 per parte.)
e Violino I.
Oboe II. (8 per parte.)
e Violino II.
Oboe III. (4 per parte.)
e Viola.
Basson I. (8 per parte.)
e tutti li Violoncelli e Contrabassi.
Basson II. (4 per parte.)
e Contra-Bassone.


tr
tr
tr





Wer diese drei Beispiele aufmerksam vergleicht, der wird eine weitere Erläuterung nicht verlangen, da die Noten hier viel beredter sind, als alle Worterklärung sein kann, denn eine derartig unbegrenzt scheinende Freiheit in der Benutzung musikalischer Gedanken kann wohl geschaut und angestaunt, aber nicht erklärt werden. Rein musikalisch betrachtet, enthalten diese Stellen eben nichts Be-

sonderes, die Gedanken sind sogar recht einfach und der Satz bewegt sich nur drei- und vierstimmig; Künstlichkeit ist mehr vermieden als erstrebt. Aber um so lehrreicher bleibt die verschiedenartige Gestaltung, da sie zeigt, daß das Bestreben mit technischen Mitteln zu prunken, nicht ihre Ursache gewesen sein kann.

Im ersten Konzert hat der Satz 39 Takte, im zweiten einen Takt weniger, was dadurch erzielt ist, daß die sechs Takte des Halbschlusses:



in dem D dur-Konzert auf fünf zusammengezogen sind



Die Ouverture zum Feuerwerk bringt den Satz auf 46 Takte, hauptsächlich durch den im obigen Beispiel Takt 13—14 (S. 166)

beginnenden Gedanken, welcher den voraufgehenden Konzerten fehlt; die fünf Schlußtakte dagegen



sind, wie man sieht, nicht erweitert, obwohl abermals ganz selbständig hingestellt.

Auch diese Beispiele werden hier hauptsächlich deshalb mitgetheilt, um das, was über die vorhergehenden gesagt ist, zu bekräftigen. Lehrreich und merkwürdig ist es jedenfalls, daß ein Meister die bereits sicher hingestellte Form wieder und wieder zerschlägt, um eine neue daraus zu bilden, und daß er solches thut ohne Unterschied der eigentlich musikalischen Bedeutung, ebensowohl bei kleinen wie bei großen Gebilden.

Mit einer bloßen Betrachtung des vorliegenden musikalischen Resultates reicht man an eine derartige Kunstpraxis nicht hinan, denn man würde keinen Grund finden können, warum die Weisen und Figuren des ersten Konzerts nicht auch bei dem zweiten, und letztere dann wieder bei dem dritten (der Feuerwerksmusik) ausreichen sollten; man würde solches um so weniger können, da wohl eine Steigerung der musikalischen Mittel zu erkennen ist, nicht aber die einer besonders künstlichen Ausarbeitung, die doch unter diesem Gesichtspunkte allein solche Abweichungen rechtfertigen könnte. Warum z. B. hält er den Anfang der Schlußtakte des ersten Konzerts, welcher Takt 5 so rhythmisirt ist (S. 167), nicht auch bei dem folgenden Konzert fest, sondern ändert und erweitert ihn hier zu (S. 168), und warum giebt er letzteres bei dem Feuerwerk wieder auf? Es scheint doch Alles gleich angemessen, wenigstens der durch die Änderung erzielte Gewinn für alle Fälle unerheblich zu sein. Sieht das also nicht aus wie reine Willkür, die nach Einfall und Laune stets ändern muß, aber niemals beständig sein kann? Dies müßte die Schlußfolgerung des sogenannten verständigen Beobachters sein, der nach dem fertig vorliegenden künstlerischen Resultat urtheilt und sich nicht kümmert um die Art wie es geworden ist. Ein solcher steht aber damit vor einer verschlossenen Thür, wie es denn überhaupt unzweifelhaft ist, daß das eigentlich Unbegreifliche bei Händel gerade in dieser Art des Kompositionsverfahrens liegt.

Wir werden uns deshalb seiner Komposition von einer andern Seite nähern müssen, und solches geschieht, indem wir alle Abschätzung der fertigen Musik einstweilen bei Seite lassen und geradeswegs in Händel's Werkstatt eingehen. Dann findet sich, daß die hier mit Beispielen beleuchtete Kompositionsweise beständig sein Verfahren war so zu sagen von Kindesbeinen an, — und damit ist das unerklärlich Scheinende wenigstens soweit erklärt, wie dies bei künstlerischen Erzeugnissen überhaupt der Fall sein kann, indem es

als das dem Autor Eigenthümliche, folglich als eine originale, ursprüngliche Bildung erwiesen wird.

Wenn Händel komponirte, so regte sich in ihm ein natürliches Verlangen doppelter Art: einmal suchte er nach Vorlagen oder Modellen zu arbeiten, seien es nun eigne oder fremde, und sodann verwandelte er diese Vorbilder völlig in formloses Material, welches er darauf in jeder Hinsicht neu gestaltete. Die Frage ist nun, welches der eigentliche Grund eines solchen Verfahrens war. Das Bestreben, es technisch besser zu machen, kann es nicht gewesen sein, denn dieses würde eine musikalische Künstlichkeit zur Folge gehabt haben, die wir bei Händel durchaus vermissen. Noch viel weniger ist daran zu denken, daß Mangel an eigner Erfindung ihn zu einem solchen Verfahren sollte veranlaßt haben. Wenn er nach bereits vorhandenen Ausdrücken griff, die in irgend einer Weise musikalisch prägnant waren, solche dann einschmolz und gänzlich neu formte, so neu und selbständig, daß sogar die von dem Früheren unversehrt erhaltenen Theile eine andere Gestalt zeigten: so bleibt nur eine einzige Erklärung übrig, welche für die Sache als zureichend erachtet werden kann.

Nach dem Modell greift immer vorwiegend derjenige Künstler, dessen Naturell und Streben hauptsächlich auf objektives Schaffen gerichtet ist, während der mehr subjektiv geartete es liebt, seine oft sehr üppige Phantasie ausschließlich zu Rathe zu ziehen. Das Modell ist nicht das Objekt, aber es bietet dem Künstler die willkommenste Handhabe, sich von seinem, ihm einstweilen noch als gestaltlose Idee vorschwebenden Objekt nicht zu verlieren, sondern sich möglichst in dessen Nähe zu halten. Diese Hingabe an das Objekt ist die einzige Erklärung der vorliegenden Thatsache, wie sie auch die einzige Rechtfertigung ist aller derjenigen, oft fremdartigen und seltsam scheinenden Mittel, welche der Komponist anwendet um sein Ziel zu erreichen. Denn wer seinen Gegenstand unablässig im Auge behält und an nichts denkt, als an einen klaren und wirksamen Ausdruck desselben, der wird unwillkürlich dazu gedrängt werden, seine Töne im Kleinen wie im Großen neu zu gestalten, seien sie auch in einem noch so ausgedehnten Maße bereits vorhandenen Kompositionen entnommen. Und dies ist es, was ich soeben die Erklärung und zugleich die Rechtfertigung seines Verfahrens nannte. Händel beabsichtigte bei der Benutzung eigener oder fremder Tonstücke kein Bessermachen, er strebte nicht in technischen Künsten zu glänzen, noch suchte er Armuth an eigner Erfindung zu verstecken: er blickte auf den vorliegenden Zweck und nur auf diesen. Der Trieb, sein neues Objekt treu und ausdrucksvoll

zu gestalten, war so groß und momentan so zwingend für ihn, daß er dadurch jede andere Rücksicht aus den Augen verlor und nur noch hiernach seine Töne formte. Wer so verfahren kann, der muß allerdings eine Stärke künstlerischer Sachanschauung besitzen, die ganz seltener Art ist. Eine solche war nun eben Händel's Eigenthum und zwar in einem Grade, den man bei keinem andern Tonkünstler wird nachweisen können. Was wir als seine großen Wirkungen kennen und als die scheinbar kunstlose Einfachheit seiner Mittel bewundern, fließt aus dieser Quelle, und aus derselben stammt auch allein die Fähigkeit des unerschöpflichen Änderns und Meisterns der Töne nach dem jeweiligen Zwecke.

Diese Betrachtungen weiter zu führen, ist am gegenwärtigen Orte weder möglich noch nöthig. Aber mit Absicht habe ich sie dennoch gerade hier angestellt im Hinblick auf einen unscheinbaren Gegenstand, bei welchem man schwerlich an so etwas denken würde. Wenn wir in der Gestaltung der anerkannt größten Werke Händel's die Wirkung einer solchen Kraft nachwiesen, so würden wohl die meisten Leser uns beistimmend schon auf halbem Wege entgegen kommen. Aber für das Verständniß seiner Kunst wäre damit sehr wenig gewonnen. Es ist nutzlos, einen Theil dieser Werke rühmend hoch zu halten und alles übrige gleichgültig preis zu geben, denn der Künstler in seinem Gesammtschaffen würde trotzdem noch absolut unverständlich sein, und eben das Ganze ist es, was zum Verständniß gebracht werden soll. Händel's eigentliche Kunst wird immer ein verschlossenes Buch bleiben, wenn man sie nicht unter diesem allein ausreichenden Gesichtspunkte betrachtet und dadurch an die eigentliche Quelle seiner Thätigkeit gelangt. Mit einem andern Gegenstande, einem neuen Zweck, einer veränderten Lage gestaltete sich auch seine Komposition in allen ihren Mitteln anders. Es brauchte dies nicht ein Text oder ein besonders großer Gegenstand zu sein, der scheinbar geringfügigste Anlaß bewirkte bei ihm genau dasselbe; andere Lokalitäten, Sänger, Zeiten und Zuhörer genügten schon, um ihm einen neuen Impuls zu geben, der dann selbst das früher unter abweichenden Verhältnissen und für andere Zwecke Geschaffene von Grund aus verwandelte. So sehr also war er dem Moment hingegeben, daß er dabei nicht bloß von specifisch künstlerischen Dingen beeinflußt wurde, sondern selbst von Äußerlichkeiten und überhaupt von Allem, was mit dem Moment, mit dem angeschauten Objekt zusammen hing. Händel warf sich auf seinen Gegenstand mit einer Ausschließlichkeit und Kraft, wie es nur jemals der entschiedenste Realist gethan hat, und einen Realisten müßte man ihn auch nennen, wenn nicht seine überaus gewaltige

Meisterschaft der musikalischen Form in allen Graden und Weisen ihm die Idealität verbürgt hätte. Aber ohne eine solche Formvollendung wäre er sicherlich ein formloser Naturalist geworden, denn Darstellung war sein Hauptstreben, das eigentlich Künstliche stand bei ihm überall erst in zweiter Reihe.

Wenn dieses nun, der Wahrheit gemäß, seine auszeichnende Eigenthümlichkeit genannt werden muß, in welcher ihm kein anderer Musiker gleich kommt, so ist damit noch nicht gesagt, daß auch bei einer rein künstlerischen Abwägung das Resultat immer zu seinem Vortheil ausfallen werde. Hier soll lediglich seine Methode der Komposition in ihren Ursprüngen erklärt und zugleich nachgewiesen werden, daß bloße Instrumentalstücke, wie die vorliegenden, mit seinen übrigen Werken, auch den größten unter ihnen, auf ganz gleiche Weise entstanden sind und entstehen mußten. Er hatte in seiner Kunst stets nur mit Realitäten zu thun, war dabei ein vollendeter musikalischer Formbildner, nahm aber die Elemente seiner Formen wo und wie er sie fand, und war nicht erpicht darauf, sie jedesmal neu zu erfinden. In letzterer Hinsicht besitzt er also eine geringere Originalität, als mancher andere Meister, ist dagegen unzweifelhaft der größte und mustergültigste Umbildner und Ausgestalter bereits vorhandener Tonwerke. So war Händel's Verfahren. Dabei ist nun keineswegs ausgeschlossen — ich wiederhole dies noch einmal —, daß ein anderer Künstler mit andern Gedanken manches besser machen könnte.

Aber eins sollte ausgeschlossen sein, nämlich Händel's größten Vorzug als seinen größten Fehler hinzustellen, und gerade dieses ist in unserer Zeit geschehen. Als Ferd. Hiller sich berufen glaubte, dem etwas stärker sich äußernden Händel-Enthusiasmus im Namen Vieler möglichst wirksam entgegen zu treten, wählte er nicht meine längst gedruckt vorliegenden Schriften, sondern machte es sich bequem, indem er bloß die beweislosen Übertreibungen von Gervinus besprach, und hierbei spielte er als letzten Trumpf das freche Wort aus: »Händel ist ein Manierist«. Er meinte damit einmal die stereotypen Gesangformen, hauptsächlich die der Arien, in denen Händel sich ausspricht, und redete insofern wie der Blinde von der Farbe, denn Hiller hat trotz seines langen Lebens in der Musik niemals erfahren, was eine Händel'sche Arie ist, und Alle, die ihm beistimmten, sind genau in derselben Lage. Er meinte aber damit ferner auch die ebenfalls stereotypen musikalischen Figuren, welche wenig modificirt in allen Werken bei Händel gleichsam auf Kommando erscheinen, sobald eine ähnliche oder verwandte Stimmung darzustellen ist, und hiermit verdrehte Hiller den Sachverhalt in das

gerade Gegentheil, denn eben durch die Fähigkeit solche Formeln bilden zu können, die in ihrer Treffsicherheit durchaus die Bedeutung typischer Figuren haben, sicherte sich Händel erst sowohl die Stärke wie die Treue des Ausdrucks. Ein solches Verfahren ist von dem eines Manieristen grundverschieden, wie denn überhaupt ein größerer künstlerischer Gegensatz, als zwischen Händel und einem Manieristen, nicht denkbar und auch im ganzen musikalischen Bereiche nicht vorhanden ist. Händel's Naturell ist objektiv und realistisch, das des Manieristen formalistisch und durchaus subjektiv. Im übrigen kann ein Künstler immerhin einer gewissen Manier folgen, ohne damit bis zum Manieristen herab zu sinken. Hasse und Graun z. B. haben sich als Deutsche sehr tief auf die italienische Manier eingelassen; aber wer möchte sie deshalb Manieristen nennen? Es wäre eine Beschimpfung. Und nun gar bei Händel! Man begreift die Thorheit nicht, selbst bei einem Manne wie Hiller, der die eigne Bedeutung überschätzte und Andern das Emporkommen nicht gönnte, während seine eignen Werke im Dunkeln blieben, — man begreift nicht, wie er sich mit Beschuldigungen bloß stellen konnte, deren Wahrheit doch nicht davon abhängt, daß halbgebildete, in diesem Falle aber gänzlich unwissende Musiker sie nachsprachen und befreundete Journalisten ihnen eine schnelle Verbreitung verschafften. —

Den zwei Sätzen des ersten Konzertes in F dur ist in dem folgenden Ddur-Konzert ein Mittelsatz hinzugefügt, welcher von allen dreien die größte Länge hat. Eigentlich aber muß man dieses zweite Konzert viersätzig nennen, denn zwischen dem zweiten und dritten Satze steht »*Organo ad libitum*«, womit ein besonderes Orgelsolo angegeben werden soll. Händel hat diese Worte nachträglich eingefügt, wahrscheinlich weil er sich überzeugte, daß es nicht wirksam sein würde, die beiden letzten Sätze unmittelbar auf einander folgen zu lassen, da sie sowohl in der Tonart wie im Dreivierteltakt und im Tempo gleich sind.

Besonders interessant ist nun zu sehen, was Händel aus diesen Sätzen in der Feuerwerksmusik gemacht hat. Er vereinigte sie im zweiten Satz der Ouverture auf eine Weise, die fast drollig genannt werden kann. Das F dur-Konzert beginnt den zweiten Satz:



und ähnlich das D dur-Konzert den dritten:



was dann beim Feuerwerk sofort diese abweichende Gestalt annahm:



und damit gleich im ersten Takt dasjenige Motiv erhielt, welches in keiner der früheren Versionen zu finden ist, aber in dem neuen Satze etwa zwanzigmal erscheint und demselben seine Eigenthümlich-

keit verleiht. Die obigen Beispiele können auch noch dazu dienen, die Freiheit zu veranschaulichen, mit welcher Händel bei der dritten Bearbeitung sein Hauptthema behandelte — eine anscheinende Willkür, die unserer jetzigen Übung ganz unverständlich geworden ist, aber damals allgemein üblich war und namentlich zum Wesen der Händel'schen Kunst gehört. Ein derartiges Aufzeichnen verschiedenartiger Variationen desselben Themas ist auch im Grunde nichts anderes als das, was der selbstständige Spieler in seinem Vortrage jederzeit anzubringen berechtigt war.

Der letztere Gegenstand ist zu weitgreifend, als dass man seine Wichtigkeit für die Kunstpraxis hier auch nur annähernd begreiflich machen könnte. Wir verlassen ihn daher und vergleichen auch die drei vorliegenden Versionen nicht weiter, sondern bemerken nur noch einiges über die Feuerwerksmusik.

Zu Anfang derselben steht bei Händel ebenfalls »*Concerto*« und darunter »*Adagio*,« was aber dann durchstrichen ist. Dem gesammten Orchester ist die Besetzung beigeschrieben, woraus wir ersehen, daß bei dem Feuerwerk 9 Trompeten, 3 Pauken, 9 Hörner, 24 Oboen, 12 Fagotte und außerdem Kontrafagott, also insgesammt etwa 60 Instrumente beschäftigt waren. Wir müssen annehmen, daß die Musik hier ausschließlich von Blasinstrumenten gespielt wurde. Dieselbe kam aber bald nachher in Konzerten zur Aufführung und hierauf werden sich die Angaben über die vier Streichinstrumente beziehen, welche Händel anscheinend meistens erst nachträglich beigeschrieben hat, was ich durch die Art wie sie in der Händelausgabe gedruckt sind, zu veranschaulichen gesucht habe. Bei den kleineren Stücken, welche der Ouvertüre folgen, hat der Komponist durchweg die Streicher neben den Bläsern genannt, als ob sie gleichberechtigt mitwirken sollten. Dies erklärt sich vielleicht am einfachsten aus der Annahme, daß die Stücke bereits vorhanden waren, also von ihm jetzt nur zusammengestellt und überarbeitet wurden. Für alle Fälle mußte diese Ungleichheit des Autographs bei einer Herausgabe des Werkes so treu wiedergegeben werden, wie es im Druck möglich ist, und das um so mehr, weil außer dem Autograph keine zuverlässige Vorlage der Feuerwerksmusik vorhanden ist.

Wir besitzen von derselben allerdings eine Partiturausgabe von Arnold. Aber erst dann, wenn man diese näher untersucht hat, wird man es schätzen können, daß Händel's Manuskript überhaupt erhalten ist, denn obschon demselben die Gleichförmigkeit und abgerundete Vollständigkeit fehlt, würden wir ohne dieses Autograph weder die Feuerwerksmusik in einer auch nur annähernd richtigen Gestalt kennen, noch überhaupt von drei vorhandenen Bearbeitungen

etwas wissen. Von den beiden Konzerten existirt nichts weiter, als Händel's Niederschrift; Kopien oder Drucke scheinen nicht vorhanden zu sein, obwohl diese Konzerte sicherlich zur Aufführung gekommen sind. Das Autograph von allen drei Bearbeitungen bildet einen besonderen Band in der königl. Musiksammlung im Buckingham-Palast, und es ist allerdings sonderbar, daß niemand den Werth dieses kleinen Bandes bisher erkannt hat. Selbst Herr Rockstro, der doch so erpicht ist, auf billige Weise Entdeckungen zu machen, weiß nichts davon; er hat den Band in der Hand gehabt, nach Notizen durchblättert, aber den eigentlichen Inhalt desselben nicht bemerkt. Vielleicht darf man sich darüber nicht wundern, denn dieser Herr pflegt immer nur das zu entdecken, was ich ihm bereits vorentdeckt hatte, und über diese drei Versionen habe ich bis dahin, wo er sein Buch zusammen stoppelte, nichts verlauten lassen. Es muß zugegeben werden, daß man dieses Stillschweigen tadeln kann, denn ich hätte die Feuerwerksmusik und ihre beiden Vorläufer in dem Kapitel über Händel's Instrumentalmusik im dritten Bande der Biographie erwähnen sollen; im Hinblick auf einen »Forscher« wie Rockstro wird man es mir aber wohl gönnen, eine gewisse Genugthuung darüber zu empfinden, daß es nicht geschehen ist.

Was über die folgenden fünf Stücke noch zu bemerken ist, vereinige ich mit einer Beleuchtung der erwähnten Arnold'schen Ausgabe dieser Feuerwerksmusik. Eine Kritik ist hier unerläßlich, denn ohne nähere Beweise würde man wohl nicht glauben, daß jene Ausgabe wirklich so schlecht ist. In der Ouvertüre läßt Arnold zunächst das erste Horn und damit die Oberstimme fort; er schreibt zwar ebenfalls drei Hörner vor, führt aber das erste und zweite Horn unisono um ausschließlich die zweite Hornstimme zu blasen! Der Unsinn, welcher hieraus entsteht, wird erst durch eine Vergleichung mit der richtigen Partitur ganz klar. Das erste Horn ist sehr hoch gelegt und macht, wenn gut ausgeführt, in dieser Lage eine besondere Wirkung. Aber selbst hiervon abgesehen, verursacht die Tilgung der ersten Hornstimme Lücken in der Komposition, welche man bisher ohne weiteres dem Komponisten wird in die Schuhe geschoben haben. Der schon Seite 175 mitgetheilte Anfang des zweiten lebhaften Satzes, den die Oboen und Fagotte vortragen, wird von den Hörner möglichst genau wiederholt. Die ganze Stelle lautet:





Die Hörner (Takt 5—8 des obigen Beispiels) sind nun bei Arnold mit Tilgung der Oberstimme nur zweistimmig gedruckt und zwar so, wie sie in den vier letzten Takten des folgenden Beispiels stehen. Schlimmer läßt sich eine Komposition doch wohl nicht verunstalten als durch Verstümmelungen, welche die Meinung erwecken müssen, der Tonsetzer selbst könne so etwas geschrieben haben. Schon diese Auslassung des ersten Hornes genügt, um die ganze Ouvertüre zu entstellen. Aber Arnold hat sich nicht damit begnügt. Statt drei Oboen giebt er nur zwei; vor die Linie der dritten Oboe schreibt er »Viola« und ändert dabei die Noten auf eine Weise, die ebenso unglaublich ist wie die Auslassung des ersten Horns. Das vorstehende Beispiel lautet bei ihm:





Hiernach trennt sich also die angebliche »Viola« von dem Quartett, um mit den Trompeten und Pauken zu gehen, und zwar spielt sie fast ohne Ausnahme die dritte Trompete einfach eine Oktave tiefer. Diese lächerliche Haltung bewahrt sie durch den ganzen Satz. Als würdige Krönung eines solchen Verfahrens muß man es ansehen, daß Arnold in dem vierstimmigen *»Lentement«* (HW. S. 115; Arnold p. 15), welches zu einer Wiederholung des Allegro-Satzes überleitet, die dritte Stimme gänzlich fortläßt, also nicht nur einen wesentlichen Theil der Harmonie, sondern zugleich diejenige Stimme, welche Händel ausdrücklich der Viola überwies, als er bei einer späteren Aufführung Saiteninstrumente hinzu nahm. Über ein derartiges Verfahren weiter etwas zu sagen, ist überflüssig; man würde auch wegen der zu wählenden Ausdücke in Verlegenheit sein. Nur der unersetzliche Schade, den Händel's Kunst hundert Jahre lang durch solche Ausgaben erfahren hat, darf nicht unerwähnt bleiben.

Wie bereits bemerkt, sind für die fünf folgenden, in zweitheiliger Liedform gehaltenen und verhältnißmäßig kurzen Stücke, welche nach der Ouvertüre bei den verschiedenen Produktionen des Feuerwerkes gespielt wurden, von Händel weder sämmtliche Stimmen vollständig ausgeschrieben noch die betheiligten Instrumente deutlich genug angegeben. Bei der *Bourrée* (HW. S. 122) gilt »for 12« nicht für Oboen und Violinen zusammen, sondern für Oboen allein, der Satz sollte also bei dem Feuerwerk von 12 ersten und 12 zweiten (d. h. den vereinigten 8 zweiten und 4 dritten), also von 24 Oboen und sämmtlichen Fagotten gespielt werden. Die am Schlusse folgende Bemerkung »La seconda volta senza Hautb: e Bassons« deutet auf einen Vortrag, wo das Stück bei der Wiederholung nur vom Streichorchester allein gespielt werden sollte; sie ist übrigens nachträglich gestrichen, also vielleicht ungültig.

Das *»La Paix«* betitelte Largo (HW. S. 213) ist reicher instru-

mentirt, als die Bourrée. Von den drei Hörnern läßt Arnold das erste und damit die tonangebende Oberstimme des Satzes wieder gänzlich fort und schreibt vor das zweite Horn »Corno 1°. e 2°«! Auch hier gelten die je 12, also zusammen 24 Spieler für die Oboen allein. »La paix« schrieb Händel erst später über den Satz und zu gleicher Zeit fügte er »Tr.« (Tromba) zwischen Oboen und Violinen hinzu. Man möchte hieraus schließen, daß dieses Stück bereits vorhanden war, als Händel den Auftrag für das Feuerwerk erhielt und es dann durch die angeführten Bemerkungen für dasselbe zugerichtet wurde. Auf alle Fälle ist aber das, was die beiden Trompeten in demselben zu spielen haben, durchaus unbestimmt gelassen, da die Oboen- und Violinstimmen für sie nur ungefähr gelten können. Die von Schmidt für Händel's Orchester ausgeschriebenen Stimmen müssen alles deutlich gemacht und insofern mehr enthalten haben, als in der Partitur steht.

Das dritte Stück, »*La Rejouissance*« genannt, ist in dieser Beziehung noch unvollständiger. Nach der in meiner Ausgabe S. 125 unter der Musik stehenden Angabe soll es dreimal gespielt werden und zwar »das zweite mal durch Hörner und Oboen und Fagotte ohne Trompeten.« Nun sind aber Hörner in Händel's Partitur überhaupt nicht vorhanden, er hat sie also nur in Stimmen ausgeschrieben. Bei Arnold finden sich Hörner, die ich deshalb in kleinen Noten beigefügt habe. Er schreibt Corno I II III vor, man sieht aber auf den ersten Blick, daß die Stimme für das erste Horn von ihm wieder ausgelassen ist und daß Corno I und II unisono die Stimme der zweiten Trompete mitspielen, während das dritte Horn mit dem Prinzipal geht. Angenommen dies sei richtig, fehlt also jedenfalls die erste Hornstimme. Aber was Arnold als Viola mittheilt, ist zum Theil wieder zu beanstanden. Händel bemerkt zu Anfang des Satzes beim Prinzipal »e Viola.« Demnach sollte die Viola mit dieser Stimme gehen, und so findet es sich auch bei Arnold, nur läßt er die Viola durchweg in der unteren Oktave spielen, wo ein einfaches Unisono besser wäre. Aber von Takt 11 an bis zu Ende des Satzes, also acht Takte lang, schrieb Händel die Viola aus und gestaltete sie damit zu einer selbstständigen Stimme, die indeß für Arnold nicht vorhanden war, denn seine Viola spielt fortwährend in der ungünstigen tiefen Lage die Noten des Prinzipals. Diese Violastimme habe ich ebenfalls in kleinerem Druck mitgetheilt. Der Komponist hat sowohl die von ihm geschriebem 8 Takte Viola-Noten als auch die bei dem Prinzipal stehende Anweisung »e Viola« nachträglich wieder durchstrichen, was wir bei dem Schlußsatze der Feuerwerksmusik abermals bemerken.

Das vierte Stück, eine kleine dreistimmige Menuett, in Dmoll, sieht nach der Vorzeichnung — (Violinen und Oboen unisoni, dazu tutti Bassi und Viola mit letzteren zusammen) — ganz aus wie eine für das damalige Tagesorchester bestimmte Musik.

Mehr ist zu sagen über die anschließende zweite Menuett in Ddur, welche als fünfte Nummer den Schluß bildet. Auch diese soll dreimal gespielt werden und, gleich der dritten Nummer, das zweite mal allein von Hörnern, Oboen, Fagotten und Pauken. Aber die Hörner finden sich wieder nicht in der Partitur. Was Arnold davon p. 20 als Corno I II III mittheilt, ist von mir in kleinen Noten eingefügt. Man bemerkt leicht, daß ihm abermals die erste Hornstimme abhanden gekommen ist. Mit der Viola verhält es sich ebenfalls eigenthümlich. Händel hat sie ganz in Noten ausgeschrieben; aber was bei Arnold als Viola gedruckt steht, ist durchweg eine Oktave tiefer gehalten und so abweichend, daß er und Händel in der ganzen Stimme nur drei Töne gemein haben. Die Noten der Viola sind dann von Händel durchstrichen, ebenso die Vorzeichnungen »Viola« und »Violoncelli;« und die »V. 1« und »V. 2,« welche er vor die Oberstimme setzte, wischte er in der nassen Tinte sofort wieder weg, um »H. 1« und »H. 2« (Hautbois, wie er die Oboen stets schrieb) an die Stelle zu setzen. Man möchte hieraus schließen, daß Händel anfangs die Absicht hatte, Streichinstrumente beim Feuerwerk zu verwenden; doch wird sich Gewisses über diesen Punkt, der glücklicherweise unerheblich ist, nicht ermitteln lassen. Als am 21. April 1749 im Vauxhall-Garten vor 12,000 Zuhörern die Hauptprobe abgehalten wurde, kam die Musik sicherlich so zur Aufführung, wie sie beim Feuerwerk gespielt wurde; aber als der Komponist sie am 27. Mai im Findlingshospital wiederholte, wird er doch Instrumente und eine Zahl derselben genommen haben, wie es einem geschlossenen Saal von mäßigem Umfange angemessen war.

Es ist unnöthig weiter zu gehen, als die Untersuchung uns geführt hat. Nach dieser entbehrt das Autograph an verschiedenen Stellen der Vollständigkeit und ist mehrdeutig, aber so daß überall eine befriedigende Harmonie hergestellt werden kann. In diesem Sinne muß ein Bearbeiter die Hand an das Werk legen, um es für Aufführungen herzurichten. Erst wenn eine aufführbare Partitur vorliegt, ist völlig wieder gut gemacht, was Arnold, welcher noch das ganze Händelsche Aufführungsmaterial erlangen konnte, seiner Zeit versäumt und verdorben hat.

4.

Doppelchörige Konzerte.

Eine noch größere Steigerung der ausführenden Mittel, als bei der Feuerwerksmusik, nehmen wir wahr bei einer Reihe von Stücken, die nach dieser Seite hin das Höchste sind, was Händel im Fache der reinen Instrumentalmusik geleistet hat und daher hier zuletzt besprochen werden sollen. Auch im Hinblick auf die Zeit ihrer Entstehung ist dies passend, denn die in Rede stehenden Konzerte sind offenbar erst in der letzten Periode, also nach 1740 entstanden. Ihr Umfang ist bedeutend; sie füllen S. 130 bis S. 231 meiner Ausgabe und sind damit noch nicht einmal abgeschlossen, denn die Musik endet S. 231 bei einem Allegro, von welchem nur zwei Takte vorhanden sind.

Es ist die Eigenthümlichkeit dieser Konzerte, daß die Bläser doppelchörig geführt werden. Ich habe sie deshalb auch »Concerti a due Cori« oder doppelchörige Konzerte genannt. Als wirkliche Doppelkonzerte kann man sie nicht ansehen, weil nur die Bläser getheilt sind. Diese Theilung habe ich mit den deutschen Worten »Chor 1« und »Chor 2« bezeichnet, die Händel selber in seinem Manuskript einmal gebraucht hat und der älteren deutschen Praxis ganz geläufig waren.

Das

erste doppelchörige Konzert in B dur

(HW., S. 130—158) ist das kleinere von beiden, sowohl im Umfange wie in der Besetzung. Arnold brachte es zuerst zum Druck; aber wie! Er offerirt uns die Partitur auf sieben Linien und bewerkstelligt dieses dadurch, daß er den zweiten Bläserchor einfach unterdrückt. Von einem doppelchörigen Konzert ist bei ihm also nicht die Rede, und damit ist, wie man sieht, die Eigenthümlichkeit und der künstlerische Werth dieser Musik vollständig getilgt. Zum Glück hat sich in denjenigen Bänden des britischen Museum, von welchen S. 3 ff. die Rede war, das Autograph erhalten, zwar nicht vollständig, aber doch soweit, daß hiernach eine richtige Anlage der ganzen Partitur gegeben werden kann.

Den kurzen ersten Satz dieses Konzertes nennt der Komponist »Ouverture.« Der längere zweite ist in der Musik gleich mit dem Anfangschor des Messias »And the glory of the Lord.« Der Chor hat 137 Takte, von welchen die Takte 74 bis 87 in dem Konzertsatze fehlen, welcher also nur 124 Takte zählt, im übrigen jedoch dem Chore Takt um Takt folgt und die melodieführenden Stimmen durch

Theilung oder Zusammengehen der Instrumente geschickt hervorhebt, so daß die Musik des Chores in allen Theilen vollkommen zur Geltung kommt. Man überzeugt sich leicht, daß der Konzertsatz nur zu diesem Zwecke geschrieben wurde, also eine einfache Bearbeitung des Messias-Chores ist, folglich erst eine geraume Zeit nach demselben entstanden sein kann. Die Vermuthung, der Instrumentalsatz könne vielleicht eine Vorlage jenes Chores, also von beiden der ältere sein, ist nach einer Vergleichung der Musik ausgeschlossen.

Deutlicher noch belehrt uns der folgende Satz über die Entstehungszeit dieses B dur-Konzertes. Derselbe ist dem Chore des Oratoriums Belsazar »See, from his post Euphrates flies — Seht, wie so schnell der Euphrat flieht« entnommen. Die Wiedergabe des Gesungenen durch Instrumente ist hier eine noch vollständigere, denn sämmtliche 59 Takte des Chores sind in der Bearbeitung unverkürzt erhalten. Dagegen ist die Abweichung in der Musik viel bedeutender, als bei dem vorigen Stücke, und in mehrfacher Hinsicht lehrreich. Die Takte 7 bis 13 mögen es veranschaulichen. Die Musik des Chores lautet:



Im Konzert ist die fugierte Gesangsmelodie treu wiedergegeben, aber die begleitende Harmonie erheblich geändert:



Eine solche Abweichung ist nur zum kleinsten Theile daraus zu erklären, daß der Instrumentalsatz die bei der Begleitung des Gesanges hinzu gefügte Continuo-Harmonie mit aufzunehmen hatte; die Hauptsache erledigt sich vielmehr durch die Freiheit in harmonischer wie in rhythmischer Beziehung, welche der damaligen Begleitung gestattet war, nicht nur der auf Klavier, Theorbe, Orgel und ähnlichen Instrumenten bei der Aufführung gespielten, sondern auch der ausgeschriebenen. In dieser Hinsicht giebt das vorstehende Beispiel zu denken. Man ist sogar versucht zu fragen, ob die begleitenden Sechzehntel und Achtel, welche im Konzert den Saiteninstrumenten zugetheilt sind, nicht vielleicht auch bei der Aufführung des Chores zur Anwendung kamen, also von Händel den Orchesterstimmen des Belsazar entlehnt wurden. Ich möchte diese Frage zwar nicht bejahen, gebe aber gern zu, daß sich kein Grund finden läßt, warum eine solche Begleitung nicht bei dem gesungenen Chore eine ebenso passende und belebende Harmonie sein sollte, wie bei dem gespielten Konzert. Es eröffnet sich damit eine weite Perspektive. Wir werden unten den Gegenstand noch einmal berühren.

Belsazar wurde im Jahre 1744 geschrieben und am 27. März 1745 zuerst aufgeführt. Hiermit haben wir eine feste Zeitgrenze für unser Konzert, welches wahrscheinlich nicht vor 1747 entstand. Daß letzteres bei seinen Abweichungen etwa die Vorlage des Vokal-Chores gewesen sein könnte, ist hier noch weniger möglich, als bei dem vorigen Stücke. Der Belsazar-Chor hat bereits eine Vorlage in dem von Händel um 1743 komponirten Duett »Fronda leggiera e mobile« (HW. 32, S. 144), welches 73 Takte zählt, also erheblich länger ist. Bei diesem Konzert dagegen wurde jener Duettsatz in keiner Weise mehr zu Rathe gezogen, sondern der ausschließliche Zweck des Komponisten kann nur gewesen sein, den beliebten Chor möglichst wirksam von Instrumenten vortragen zu lassen.

In derselben Weise sind die beiden Sätze S. 147—154 dem zweitheiligen Chore der 1743 entstandenen Semele »Lucky omens — Heil und Segen« (HW. 7, S. 11—23) nachgebildet, wobei der erste Satz um sieben Takte kürzer gerathen ist, als der betreffende Theil des Chores. Wir brauchen uns hierbei nicht länger aufzuhalten, denn das Resultat, auf dessen Gewinnung es hier allein ankommt, steht ohnehin bereits fest. Händel schrieb dieses Konzert nach seinen vorliegenden und bereits populär gewordenen Oratorienchören.

Das Gleiche gilt von dem noch weit umfangreicheren und auch in den ausführenden Mitteln größer angelegten

zweiten doppelchörigen Konzert in Fdur.

Es ist, wie bereits erwähnt, nicht vollständig erhalten, obwohl neun.

zum Theil umfangreiche Sätze davon vorliegen. Händel's Handschrift bricht auf der vollen Seite mit dem zweiten Takte des zehnten Satzes ab, der vermuthlich letzte Bogen ist also verloren gegangen. Die Abschrift von Schmidt scheint ebenfalls nicht erhalten zu sein. Daß eine solche vorhanden war, ist an sich gewiß, aber auch aus dem Autograph zu entnehmen, wo einige Versehen von Schmidt berichtigt sind, was nur bei der Kopie geschehen sein kann. Sogar ganze Seiten sind im Autograph von Schmidt geschrieben. Im zweiten Satze schrieb Händel die ersten vier Takte; mit dem fünften Takt (HW. 47, S. 163) beginnt Schmidt und fährt 25 Takte lang fort; dann setzt Händel wieder ein. Das Stück enthält nämlich einen Chor des Oratoriums Esther, wobei der Anfang, das Vorspiel, Note um Note beibehalten wurde: dieses Vorspiel war es nun, welches Schmidt kopirte.

Nicht nur diesen Satz, sondern auch den voraufgehenden, also die beiden ersten Stücke des großen Konzerts, bearbeitete Händel nach Esther. Zu dem Anfange wählte er das pompöse Recitativ »Jehovah crown'd — Jehovah, Gott von großer Macht« (HW. 40, S. 72), dessen 32 Takte hier auf 29 reducirt sind. Bei den mehr oder weniger erheblichen Änderungen, welche dies verursachte, ist die Leichtigkeit, mit welcher Händel die Massen bewegt, um sie theils lichter, theils voller zu gestalten, wieder höchst merkwürdig. Ist auch nicht daran zu denken, daß die veränderte, weit wirksamere und reichere Instrumentation mit doppelchörigen Bläsern, welche das Konzert anwendet, jemals bei dem Oratorium sollte gebraucht sein, so kann doch über ihre Zweckmäßigkeit, besonders für große Verhältnisse und festliche Gelegenheiten, kein Zweifel obwalten. Den Bearbeitern seiner Werke hat Händel in solchen Beispielen den Pfad gewiesen, auf welchem sie bisher kaum Versuchtes wagen können ohne die Grundlagen seiner Kunst preiszugeben, und hierdurch erhalten die in Rede stehenden Händel'schen Arrangements eine fast größere künstlerische Bedeutung, als wirklichen Originalkompositionen zukommen könnte.

Der bereits erwähnte zweite Satz aus Esther ist der auf das Recitativ folgende gewaltige Chor »He comes — Er kommt«, jedoch nur der erste oder Haupttheil. Recitativ und Chor sind in einem Werke enthalten, welches bereits um 1720 zur Aufführung kam, können also für die Zeitbestimmung des Konzerts nicht zum Anhalt dienen.

Auch der lange fünfte Satz (HW. 47, S. 178—189) ist zu diesem Zwecke unbrauchbar, denn er findet sich schon in der 1713 komponirten Ode auf den Geburtstag der Königin Anna (HW. 46 A, S. 24—29) und wurde später bei der Erneuerung der Esther, die um 1732 stattfand, aus einem Duett in eine Arie mit abweichender

Melodie (HW. 41, S. 113) verwandelt, übrigens in ganzer Länge beibehalten; in der Ode hat das Solo nebst anschließendem Chor 79, in Esther 80 Takte. Der Konzertsatz dagegen, welcher 120 Takte zählt nebst drei Takten überleitender Halbkadenz, ist um ein volles Drittel erweitert, und hierin liegt seine Bedeutung. Die übrigen Sätze schließen sich in ihrem Gange meistens ziemlich genau den zu Grunde liegenden Chören an, hier dagegen nimmt man wahr, wie sich aus den Elementen eines Duettes, einer Arie und eines kleinen Chores nebst sonstigen Gedanken ein einheitliches Ganzes gestaltet, welchem man Stück- und Flickwerk gewiß nicht ansehen wird. Aber eins sieht man ihm ganz deutlich an, nämlich das Bestreben Händel's, mit der Gesammtform seiner Instrumentalsätze durchaus in vokalen Grenzen zu bleiben. Hier, wo eine bedeutende Erweiterung der genannten vokalen Vorlagen stattfand, wäre der Ort gewesen, mit den Instrumenten auch in formaler Hinsicht Neues zu gestalten und damit in die Wege einzulenken, welche bereits von Anderen schüchtern betreten waren. Aber nichts der Art nehmen wir wahr; er läßt den Konzertsatz auf dieselbe Art in einem sanften Nachspiel auslaufen, wie es in dem Chore geschieht, ja dieser Ausgang wird hier durch bloße Anwendung der Saiteninstrumente noch mehr abgedämpft Offenbar sollte alles vermieden werden, was dem Schlusse des Konzertsatzes den Charakter eines wirklichen Nachspiels rauben konnte.

Ueber die Entstehungszeit giebt schon etwas näheren Aufschluß der dritte Satz, welcher den Messias-Chor »Lift up your heads — Hoch thut euch auf« zur Vorlage hat. Die 77 Takte desselben sind hier in 73 verwandelt.

Noch bestimmter erfahren wir die Zeit durch den sechsten Satz, dem der Chor des Gelegenheits-Oratoriums »God found them guilty — Gott fand sie schuldig« (HW. 44, S. 90) zu Grunde liegt. Dieses Werk erschien 1746. Nehmen wir nun für die Konzertarrangements die früheste Zeit an, nämlich die folgenden Jahre, so ergiebt sich, daß beide Konzerte etwa gleichzeitig entstanden sind. Es hindert uns aber nichts, dieses zweite und größere Konzert als das zuletzt entstandene anzusehen.

Der soeben erwähnte Satz ist noch dadurch besonders interessant, daß Händel während der Arbeit seine Vorlage, den Chor des Gelegenheits-Oratoriums, mehrmals verließ und drei längere Soli nebst einem anderen Schlusse komponirte. Diejenigen Takte, welche beweisen, daß er anfangs beabsichtigte dem Chore schrittweise zu folgen, sind zum Theil noch erhalten und von mir in der Ausgabe S. 196 und 202 als lehrreiche Varianten mitgetheilt. Der Chor hat 63, der Konzertsatz 90 Takte. Selbst das von dem Chor Beibehaltene ist hier

sehr erweitert und geändert, wodurch dieser Satz von allen Bearbeitungen eine der freiesten geworden ist.

Auch bei zwei folgenden Sätzen, dem siebenten und neunten, sind nachträglich, aber immer noch während der Komposition, Soli für einzelne Instrumente eingefügt oder sonstige Erweiterungen vorgenommen, worauf wir hier aber nicht weiter eingehen wollen.

Von den 9 Sätzen des F dur-Konzertes sind die ersten sechs in dieser Folge komponirt, was aus der Bogenzählung des Papiers zu entnehmen ist, und sollten nach meiner Ansicht ein Konzert für sich bilden, wofür auch spricht, daß Händel den Schluß besonders feierlich gestaltete und ausdrücklich mit einem »Fine« versah (s. HW. 47, S. 202). Der neunte Satz läuft aus in einen zehnten, von welchem nur zwei Takte vorliegen, der sich aber in einer Bearbeitung für die Orgel erhalten hat, die im 48. Bande der Händelausgabe erscheinen wird.

Hinsichtlich dieser doppelchörigen Konzerte vermuthete ich früher (s. »Händel« III, 163), daß ältere Vorbilder den Komponisten zur Aufstellung zweier Bläserchöre angeregt haben können, weil solches ganz der Art seines Schaffens entspricht. Wirkliche Anhaltspunkte dafür sind freilich bis jetzt noch nicht gefunden.

Die Veranlassung, so etwas praktisch zu verwerthen, bot sich in den großen öffentlichen Gartenaufführungen, welche damals die Sammelplätze der feinen Welt waren und die Hauptbedingung ihrer Existenz in Händel's Musik hatten. Daß die doppelchörigen Konzerte in Vauxhall und anderswo nicht bloß aufgeführt, sondern durch jene Musikunterhaltungen auch direkt veranlaßt wurden, geht schon aus der Benutzung der Oratorienchöre hervor, denn hierauf konnte Händel nur kommen, wenn Musikfreunde ihm den Wunsch nahe legten, von jenen bewunderten und populär gewordenen Chören auch einmal etwas im Instrumentalkonzert zu hören. Wir dürfen die Entstehung und Aufführung dieser Musik in die ruhigen Jahre nach der schottischen Rebellion 1748—1750, also mit der Feuerwerksmusik gleichzeitig setzen und können annehmen, daß der Meister derartige Experimente in den nächsten Jahren noch weiter verfolgt haben würde, wenn nicht die seit 1751 eintretende Erblindung Allem ein jähes Ende bereitet hätte.

Die römische „schola cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Von

Fr. X. Haberl.

I. Die römische „schola cantorum" bis zum 14. Jahrhundert.

Kein Rompilger wird den ergreifenden Anblick vergessen, den er beim ersten Eintritt in das Innere der Basilika von *S. Paolo fuori le mura* empfunden hat. Die majestätischen Architekturverhältnisse, die wunderbare Harmonie der inneren Räume wurden auch durch den Neubau nach dem unglückseligen Brande von 1823 nicht wesentlich verwischt, und Niemand besucht diesen Prachttempel, ohne beim Anblick der 80 mächtigen Granitsäulen, sowie der Marmorpracht des Fußbodens und der Seitenwände hingerissen zu werden, oder die herrliche alte Mosaiktribüne und die Mosaikbildnisse der römischen Päpste anzustaunen.[1]

»Was haben diese Männer besonders für die Musik in der Liturgie gethan?« Diese Frage stellt Schreiber dieser Zeilen seit zwanzig Jahren, wenn er die verschiedenen Papstbilder in St. Paul in der Reihe der Jahrhunderte durchmustert und an die geringe Ausbeute denkt, welche uns die Historiker über diesen Zweig der päpstlichen Thätigkeit überliefert haben. Einzelne Nachrichten »aus der apostolischen Zeit«, das Wirken und Leuchten hervorragender Sterne lassen keinen Zweifel aufkommen, daß der Gesang von jeher mit der Liturgie aufs innigste verknüpft war, und wir dürfen bei der Meldung, daß dieser oder jener Papst Anordnungen über die Liturgie getroffen habe, mit einer gewissen Sicherheit annehmen, daß hierdurch auch

[1] Die ersten 40 Bilder stammen noch vom alten Baue des 4. Jahrhunderts: die übrigen 223 (von Anastasius 399 bis Leo XIII. 1878) bilden im Fries eine Fortsetzung, und erstrecken sich durch Haupt-, Seiten- und Querschiff in Form von großen Medaillons.

der Gesang mehr oder weniger in Mitleidenschaft gezogen worden sei, denn die ψαλμοί, ὕμνοι, ᾠδαὶ πνευματικαί, von denen Paulus im Briefe an die Ephesier (Kap. 5, V. 19) und an die Kolosser (Kap. 3, V. 16) schreibt, sind bei der Liturgie gesungen, und theils vom Priester, theils vom Volke, theils von einem oder mehreren Vorsängern, denen die Gläubigen respondirten, vorgetragen worden; siehe »über den christlichen Kirchengesang im Apostolischen Zeitalter« den gründlichen und erschöpfenden Artikel von A. G. Stein im Cäcilienkalender, Jahrg. 1878, S. 8—16, Regensburg, Fr. Pustet. Ueber diese Anfänge in den ersten Jahrhunderten berichten außer den griechischen und lateinischen Kirchenvätern und Schriftstellern Philo, Eusebius, Plinius, Origenes, Basilius, Ambrosius, Augustinus, Cyprian u. s. w. die apostolischen Konstitutionen so Positives, daß die innige Verbindung mit Gesang und Liturgie unzweifelhaft erscheint.

Der freundliche Leser fürchte nicht, daß hier all die Nachrichten neuerdings zusammengestellt und abgedruckt werden, welche Mart. Gerbert im I. Bande „*De cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate*“ etc. 1774 mittheilt. Aus ihnen schöpfte Nik. Forkel unter Beifügung neuer Momente im 2. Bande der »Allgemeinen Geschichte der Musik« (1801), aus diesem Dr. W. Ambros und wohl Jeder, der eine »allgemeine Geschichte« schreiben zu müssen glaubte. Dankbarer würde man demjenigen sein, der es unternehmen könnte und wollte, nach den vorhandenen Quellen, und mit ausschließlichem Hinblick auf die Wandlungen in der Liturgie im Laufe der Jahrhunderte, eine Geschichte der Liturgie zu schreiben. Damit wäre von selbst die Geschichte des Kirchengesanges geschaffen, und zwar bis zu der Zeit, mit welcher die Dokumente sich mehren und zugänglicher sind, also etwa bis zum Jahre 1000. Wer z. B. bloß die Literaturnachweise, welche Ulysse Chevalier im „*Répertoire des sources historiques du moyen-âge*, Paris 1875—1883, *librairie de la société bibliographique*,“ 2370 Spalten in Großoktav, zur Verfügung stellt, durchblättert, steht beschämt vor den armseligen Resultaten, welche für die Geschichte der Musik im ersten Jahrtausend gegenwärtig vorliegen. Und doch können dieselben verzehnfacht werden, wenn gemeinsame Kräfte, gut vertheilt und geordnet, das aufgehäufte Material, ohne nach rechts und links zu blicken, nur für die Geschichte der Musik in ernster Arbeit und Ausdauer sammeln und zusammenstellen.[1]

---

[1] Als besonders ergiebig erwähnen wir die Monumentalwerke von Sammelfleiß: Anastasius, *Patrol. latina*, Baronius *Annales*, Jaffé *regesta pontif.*

Um aber aus den Rathschlägen und Wünschen heraus und zum Thema der Einleitung und der Titelüberschrift zu gelangen, beantworten wir uns die Frage: »Was ist die römische *schola cantorum*«?

»*Scola*, eigentlich ein römischer Rechtsbegriff, ist nicht eine Schule in der Unterricht gegeben wird, sondern eine Vereinigung oder Genossenschaft von Personen gleichen Standes zu gemeinsamer Wahrung ihrer Interessen (Zunft). So hatte die römische Kirche ihre *schola notariorum*, *defensorum* etc.«[1]

Aus anderen Zeugnissen jedoch[2] muß festgehalten werden, daß die »Sängerzunft« ohne die nöthigen Vorbedingungen für Aufnahme nicht entstehen und bestehen konnte, also immer den Unterricht und die Befähigung voraussetzte.

Ob schon unter Silvester I. (314—337) das *aedificium* bestand, in welchem die Kirchensänger wohnten, läßt sich bisher nicht erweisen, da aber »die Zeit Silvesters recht eigentlich die Epoche des Anfanges der prächtigen Ausstattung des Gottesdienstes ist, als die befreite Kirche ihre Gesänge frei und laut anstimmen konnte, so ist es natürlich, daß jetzt die Personen, welche dieselben auszuführen hatten, zusammenkamen, und die Intonationen gemeinschaftlich übten.«[3]

Hilarius II. (461—468) scheint bereits das Zusammenleben der Kirchensänger an der Mutterkirche von *S. Giovanni* im Lateran angeordnet zu haben; bemerkenswerth ist, daß die Historiker das »Leonianische Sacramentar«, das älteste Dokument der römischen Liturgie, wenn es auch nicht von Leo I. (440—461) stammt sondern Privatarbeit ist, vor das gelasianische (Gelasius I. 492—496) setzen, und so auf eine feste Gesangspraxis unter Hilarius hinweisen.[4]

Es ist eine persönliche Vermuthung, wenn ein gewisser geistiger Zusammenhang mit dem Anicier Felix III. (Papst 483—492) und dem Anicier Manlius Torquatus Severinus Boëtius († 525) ange-

---

Roman., Mai, *spicil. Roman.* und *Scriptor. veter. collectio;* die Bollandisten, die großen Konziliensammlungen von Labbeus und Cossartius, die Encyklopädie von Ephraim Chambers und G. Lewis, im Italienischen erschienen zu Neapel 1747 bis 1754 und Venedig 1762—1765 u. ähnl.

[1] P. Ambr. Kienle in »Choralschule« S. 29, Freiburg bei Herder.

[2] Vgl. das *Glossarium* von C. Dufresne (Du Cange) unter *Schola*, sowie die Wortbedeutung im Griechischen.

[3] Nach Ambros Musikgesch. 2. Bd., S. 500 der 1. Aufl.

[4] Siehe die quellenreiche Abhandlung von Prof. Hartmann Grisar »die Stationsfeier und der erste römische Ordo« in »Zeitschrift für katholische Theologie« IX. Jahrg., Innsbruck, Fel. Rauch, sowie im gleichen Jahrgange: »Das römische Sacramentar und die liturg. Reformen im 6. Jahrhundert.«

nommen wird. Der Einfluß christlicher Ideen ist in den Werken des Letzteren unverkennbar, und es macht den Eindruck, als habe der Philosoph von dem, was er in den christlichen Basiliken gehört hatte, ein theoretisches System entworfen, in welchem die enharmonischen und chromatischen Töne der griechischen Musik keinen Platz mehr finden konnten, da im Kirchengesange die Diatonik vorherrschend war. Sicher ist es kein Zufall, daß sein Werk *de musica* durch das ganze Mittelalter hindurch Grundlage, Kanon und Tummelplatz exegetischer und theoretischer Schriften gewesen ist.

An Gregor I. (ebenfalls aus der *gens Anicia*, Papst 590—604) knüpfen sich bereits dokumentirte und unbestrittene Nachrichten über die *schola cantorum*.[1] Er war Mitglied des vom hl. Benedikt (526) gestifteten Ordens, gründete oder erneuerte an den beiden römischen Hauptkirchen durch Schenkung von Grundbesitz und Häusern bei St. Johann im Lateran und bei St. Peter die römische Sängerschule als Kollegium und Unterrichtsanstalt für Männer und Knaben[2], und wurde so der eigentliche Begründer (Reformator) des Kirchengesanges.

Es liegt außerhalb unseres Thema's die Art und Weise der Einrichtung, des Gesanges, der Liturgie u. s. w. zu schildern, oder unter Hinweis auf die Zeitgeschichte[3] die Bedeutung und Tragweite dieser Institution zu würdigen; aber die Bemerkung scheint nothwendig und nützlich zu sein: »So lange die kirchlichen Sänger unter Disciplin und Ordnung zusammenlebten, täglich ihrem Offizium, und ausschließlich dem Kirchendient im Geist und Wortlaut der

[1] »Soviel auch mittelalterliche Schriftsteller von den liturgischen Reformen, welche Gregor I. vornahm, zu erzählen wissen, thut man dennoch sehr wohl daran, bessere Grundlagen für die Feststellung seiner eigentlichen Thätigkeit aufzusuchen. Eine Ausnahme darf nur Joh. Diaconus (um 872) beanspruchen, weil er einerseits zum Klerus der römischen Kirche gehörte und anderseits sich die besondere Aufgabe stellte, die Thätigkeit Gregors auf Grund der damals vorhandenen schriftlichen Quellen und der Tradition genau zu zeichnen.... Die späteren Schriftsteller dagegen werden nicht müde, dem Papste Gregor liturgische Einrichtungen zuzuschreiben, wobei man sieht, daß sie eben nur durch das Bedürfniß geleitet sind, an irgend einen großen, ohnehin schon bekannten Namen die jedesmalige neue Einführung, über die sie berichten, historisch anzulehnen.« Nach P. Grisar a. a. O. S. 561.

[2] Siehe außer den »Allgemeinen Musikgesch.« den Aufsatz von H. W. Schonnefeld »Geschichte der Knabenstimmen im Dienste der Kirchenmusik« im Cäc. Kal. 1879.

[3] Mit solchen Excerpten aus Gregorovius, Reumont u. s. w. beladen, stolpert Ed. Schelle in »Die päpstliche Sängerschule in Rom«, Wien 1872, durch alle Jahrhunderte bis zum 15. (S. 1—190), und weiß dann von einer »Wiedergeburt der Schule« zu reden, ohne die Beweise zu erbringen.

kirchlichen Vorschriften obliegend, war die Möglichkeit gegeben, Schönheit und Würde des Kirchengesanges zur musterhaften Tradition zu erheben. Der klösterliche Sinn und die mönchische Zucht zähmten Neuerungsgelüste und das Hervordrängen des Individuums. Die befähigten Personen hatten keine Vorrechte, sie standen unter dem Gehorsam des Oberen, wurden berufen oder durch Andere ersetzt, wenn die Tauglichkeit oder der Eifer nachließen, Mißbräuche oder üble Gewohnheiten einreißen wollten. Darin lag die Stärke, Kraft, Lebens- und Leistungsfähigkeit der Schule! In dem Grade als diese Umstände sich veränderten oder verschwanden, wechselte auch die Bedeutung, der Einfluß und die Strebsamkeit der *schola cantorum*«. Das Wort ist bis auf unsere Zeit in den liturgischen Büchern, besonders im *Pontificale Romanum* geblieben, wenn z. B. die Vorschrift gegeben ist: *Pontifex incipit, schola prosequente, Antiphonam* oder: *schola inchoat et prosequitur Antiphonam* etc., wenn auch in den seltensten Fällen das Sängerpersonal im Sinne der kirchlichen *schola* gebildet, oder mit dem idealen Begriffe Gregors vertraut ist.

Caes. Rasponi[1] theilt mit, daß Gregor die Schule am Lateran für »nobiles adolescentes« errichtet habe, die gelehrt wurden »ut laudes Deo congruenti modulatione concinere, populumque laudabili voluptate afficere possent. Deinde sacris litteris operam navantes ad cubiculariatus dignitatem aliosque Ecclesiasticos ordines ascenderunt... Earum (scholarum) caput et Magister Primicerius[2] vocabatur.... et una cum Secundicerio ad dextram et sinistram Pontificum in omnibus Processionibus et publicis conventibus medium tenebant etc.«

Gregor hatte nicht allein Mönche und Knaben für den Kirchengesang herbeigezogen, sondern auch Säcularkleriker[3], so lange sie nicht die Weihe des Diakonates erlangt hatten. Aus dieser Schule gingen folgende Päpste hervor[4]: Sergius I. 687—701, Gregor II.

[1] *De Basilica et Patriarchio Lateranensi* libri 4 ad Alexandr. VII. Pont. Max. auctore Caesare Raspono ejusdem Basilicae Canonico Romae, typ. Ign. de Lazzeris. 1656, besonders S. 3, 6, 17, 139, 224, 261, 270, sowie Franc. Cancellieri: De Oratorio S. Gregorii de Arca seu de Cortina et Cantorum schola. Romae 1786 und Pierluigi Galletti, del Primicero, Romae 1776.

[2] Übrigens muß hervorgehoben werden, daß der Name *primicerius (primus in cera)* für sämmtliche Rang- oder Geschäftsabtheilungen üblich war (für Notare, Defensoren etc.), und daß später zur Vermeidung von Irrthümern entweder *primicerius scholae cantorum* beigesetzt oder die Worte *Prior scholae, magister cappellae* gebraucht wurden.

[3] Panvinius, *De Basil. Vaticana* lib. 4, cap. 9: »Nam quod Monachi apud S. Petrum permansisse leguntur, Clericos seculares non excludit: illi enim Psalmodiae tantum vacabant, hi cantandis Missis et Sacramentis exhibendis intenti erant.«

[4] Nach den Annalen des Anastasius und Baronius, den Bollandisten und Mabillon. Siehe auch Gerbert *de Cantu et Mus. sacra*, Tom. I, 35, 91, 293 sequ.

715—731, Stephan III. 752—757, Paul I. 757—767, Leo III. 795—816, Stephan V. 816—817, Pasqualis I. 817—824, Sergius II. 844—847, Leo IV. 847—855, Benedikt III. 855—858, Adrian II. 884—885.

Daß diese Schule, von Gregor gegründet und persönlich geleitet, zur Zeit seines Biographen Johannes Diaconus (um die Zeit von Eugen II. 824—827) im idealen Geiste fortbestand, wenn auch Vitalian I.[1] (657—672) und Leo II. (682—683)[2] verbessernd und erweiternd einzuwirken veranlaßt gewesen waren, dürfen wir aus den Worten schließen: »In domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit; scholam quoque cantorum, quae hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit.«[3]

Sergius II. (844—847) wird uns von Anastasius als Wohlthäter der Schule durch Sorge für deren äußeren Bestand gerühmt.[4]

Der Umstand allein, daß die zum Christenthum bekehrten Engländer, Franken und Deutsche immer nach Rom gingen und auf die *schola cantorum* und deren Tradition hinwiesen, wenn Unvollkommenheiten wahrgenommen wurden, Streitigkeiten entstanden oder Verbesserungen eingeführt werden sollten, zeugt für den intakten Fortbestand und frischen Geist der römischen Singschule. Außer den eben citirten Stellen sei an die Thätigkeit unter Papst Zacharias (741—752)[5] und Stephan III. (752—757) er-

[1] Er sendete 660 den Joannes und Theodor durch Gallien und Britannien, um den ausgearteten Gesang wieder nach römischer Ordnung herzustellen. Die im *parvisium* erzogenen Singknaben *(pueri Symphoniaci)* scheinen bereits zum Kunstgesang und nicht mehr zum bloßen Respondiren verwendet worden zu sein. Ambros setzt den Tod Vitalian's fälschlich in das Jahr 669.

[2] Das römische Brevier erzählt von ihm: »humanis et divinis litteris graece et latine doctus, musicis etiam eruditus fuit: ipse enim sacros hymnos et psalmos in Ecclesia ad concentum meliorem reduxit.«

[3] Vita b. Greg. cap 6, col. 90 bei Migne 75. Als Gewährsmann von Johannes Diaconus kann sicher auch Bischof Egbert von York (732—766) genannt werden, der in seinem *Dialog. de instit. cathol.* (Migne 89, 441) von »Antiphonar und Missale des sel. Gregor« spricht, welche durch Augustin, den von Gregor I. nach England gesendeten Apostel, dahingekommen seien, und erzählt, daß er in Rom Antiphonare und Missalien Gregors eingesehen habe. Unter Papst Agato (678—682) kam der römische Sänger Johannes nach Canterbury: »ordinem ritumque canendi edocendo.« (*Beda hist. eccl.* 4. 18.)

[4] »Idem almificus et beatissimus Papa scholam cantorum quae quidem orphanotrophium vocabatur, et prae nimia vetustate in ruinam posita, atque confracta videretur, Dei annuente clementia, a fundamentis in meliorem, quam olim fuerat, statum noviter restauravit.«

[5] Siehe die Monographie »di S. Zaccaria Papa«, von Kardinal Dom. Bartolini. Ratisbona, Feder. Pustet, 1879.

innert; unter Paul I. (757—767) kam das römische Antiphonar an König Pipin, und der *Secundicerius* Simeon erschien persönlich, um die Franken in die Geheimnisse der kirchlichen Gesangsweisen einzuführen. Hadrian I. (771—795) schickte die römischen Kantoren Theodor und Benedikt nach Metz und Soissons, und später (790) den Petrus und Romanus, von denen letzterer in St. Gallen verblieb, ersterer in Metz lehrte.

Von Hadrian II. (867—872) erzählt ein Anonymus[1] des 11. Jahrh., daß er (in der *schola cantorum* erzogen) für das Hochamt in Klöstern bei *Introitus, Kyrie* und *Gloria* Texte einschaltete, welche mit dem Festgedanken im Zusammenhange standen. Wahrscheinlich sind hier jene Worte gemeint, welche den langen Neumen untergelegt wurden und aus denen sich die Tropen und Sequenzen entwickelt haben, z. B. Kyrie *fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt,* eleison, oder die Erweiterungen des *Gloria* besonders bei Muttergottesfesten; diese Paraphrasen dauerten auch im polyphonen Stil bis zur Mitte des 16. Jahrh. fort, und arteten in die *farsae* aus.

In Italien wird's nun dunkel von circa 900—1000; das Land wurde durch Parteiungen zerrissen, der römische Stuhl entwürdigt, die ewige Stadt ein Schauplatz der wildesten Leidenschaften. Wie sollte bei der Verwilderung im hohen und niederen Klerus der kirchliche Gesang gedeihen?[2] In dieser Zeit scheint auch der *Cento Antiphonarius* Gregor's verloren gegangen zu sein; denn die römischen Bibliotheken und Archive enthalten kein Blatt mehr davon.

Bei diesen Zuständen erinnert man sich unwillkürlich an die Schriftstelle (II. Buch der Makkabäer I, 19 flg.) von dem heiligen Feuer, das in einem tiefen, wasserleeren Brunnen verborgen war. »Nach Verlauf vieler Jahre aber gefiel es Gott, durch den König von Persien den Nehemias zu senden. Dieser sandte die Enkel jener Priester, welche das Feuer verborgen hatten, es zu suchen, aus; aber sie fanden kein Feuer, sondern eine dicke Flüssigkeit« u. s. w.

Daß jedoch die *schola cantorum* ununterbrochen fortbestand, bezeugen die bei Mabillon im *museum italicum* publicirten *Ordines*

---

[1] Siehe Lebeuf, *traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* p. 103 und Fétis *histoire générale de la musique*, Tom. IV. S. 313: »Hic (Adrianus papa) constituit per monasteria ad missam majorem in solemnitatibus praecipuis, non solum in hymno Angelico Gloria in excelsis Deo canere hymnos interstinctos quos laudes appellant, verum etiam in psalmis davidicis, quos introitus dicunt, interserta cantica decantare, quae Romani festivas laudes, Franci tropos appellant: quod interpretatur figurata ornamenta in laudibus Domini.«

[2] Siehe die markerschütternden Schilderungen in den Schriften des eifrigen Benediktinerbischofes *Ratherius von Verona* († 974); die reiche Literatur bei *Chevalier* a. a. O.

Romani, besonders für das 11. Jahrh. der 9. Ordo. Die Klagen Guido's, dieses Nehemias, verkünden aber deutlich den Verfall und die Uneinigkeit: »Wenn der Gottesdienst gefeiert wird, klingt es oft, nicht als ob wir Gott lobten, sondern als seien wir untereinander in Zank gerathen.«[1] Der Papst ließ den schlichten Ordensmann durch drei Boten einladen, nach Rom zu kommen.

Als aber Guido von Arezzo seine Erfindung der Notenschrift dem Papste Johann XIX. (nach röm. Zählung XX. 1024—1033) vortrug, und der Papst »nicht eher von seinem Sitze aufstand, bis er einen ihm unbekannt gewesenen Vers richtig sang«, war der Anstoß auch für die *schola cantorum* gegeben, durch diese Verbesserung ihren Ruhm und ihre Leistungen zu erhöhen. Hätten nicht Gesundheitsrücksichten den Benediktiner von Pomposa (nicht so sehr von Rom entfernt) genöthigt, das römische Sumpf- und Fieberklima zu fliehen, so wäre er sicher der rechte Mann gewesen, um als wirklicher *Magister* musikalisch zu leisten, was der *Primicerius* oder die Würdenträger der *schola* nicht mehr gekümmert zu haben scheint, nachdem ihre Stellung mehr als Hofcharge gesucht und angesehen wurde. Übrigens waren die Knabenstimmen sicher noch vorhanden, denn der 9. *Ordo Romanus* (aus dem 11. Jahrh.) zählt auch die Sänger auf und bemerkt: »in quacumque schola reperti fuerint bene psallentes, inde et nutriuntur in schola cantorum, et postea fiunt cubicularii.« Aus ähnlichen Zeugnissen ist auch nebenbei zu entnehmen, daß mehrere Schulen an verschiedenen Kirchen bestanden, daß aber die vorzüglichsten Kräfte für die päpstliche Sängerschule ausgewählt wurden.

Wo mag um diese Zeit der Sitz der päpstlichen *schola* gewesen sein?

Schon im 7. Jahrh. ist von einem *cursus canendi, sicut ad S. Petrum Romae agebatur* die Rede (Beda, *hist. Angl. lib.* 4. cap. 18) und Papst Agato schickt den Abt von *S. Martino* in Rom, das ist die Kirche mit Kloster,[2] in der nach dem 12. *Ordo Romanus* der Papst die Fußwaschung vornahm, wenn er im Vatikan wohnte, aus dem auch Papst Leo IV. (847—855) hervorgegangen ist. Hier wird der Sitz der päpstlichen *schola cantorum* gewesen sein; denn *Panvinius*, *Martorelli*, *Moretti* und *Mabillon* stimmen überein, daß vier Klöster (*S. Stefano maggiore* und *minore*, *S. Martino* und *S. Giov. e Paolo*)

[1] *Reg. de ign. cantu* bei Gerbert Script. II. Bd. S. 35.

[2] Seit Umbau der Peterskirche sind diese Gebäude gefallen; sie befanden sich da, wo jetzt unter der Kuppel die Statue der heiligen Veronica steht. Ist es Zufall oder alte Tradition, daß die päpstlichen Sänger bis 1870 von diesem Platze aus den Gesang bei den päpstlichen Funktionen in St. Peter aufführten?!

um die Peterskirche standen, deren Insassen den Gottesdienst und den Psalmengesang besorgten. Im 10. Jahrh. scheinen dieselben von den Benediktinermönchen verlassen worden zu sein, denn es werden *Rectores* aufgestellt für die Kleriker und Kanoniker, welche von da ab die Kirchendienste bei St. Peter verrichten, bis im 12. Jahrh. auch die Regularkleriker den Säkularklerikern[1] weichen. Zu diesen Kanonikern gehört auch jener Benedikt, Kanonikus von St. Peter, welcher unter Coelestin II. (1143—1144) die von Mabillon (*Museum italicum*) als 11. *Ordo Romanus* abgedruckte römische Gottesdienstordnung abfaßte.[2] Unter Alexander III. (1159—1181), früher Regularkanoniker am Lateran und Zeitgenosse des hl. Bernhard, schrieb der Chronist *Pietro Mallio* seine *Historia basil. Vatic.*, in welcher ebenfalls der Bestand der *schola cantorum* bezeugt wird.

Der 12. Ordo von 1190 (unter Clemens III. 1187—1194) ist von *Cencio Savelli*, welcher später (1216—1227) als Honorius III.[3] den päpstlichen Thron bestieg, und dokumentirt die Existenz und das Ansehen der *schola cantorum* am Ende des 12. Jahrhunderts.[4]

---

[1] Eine höchst merkwürdige Nachricht finde ich in Cod. 629 der Abtheilung Vaticana, Großfolio 268b mit der Überschrift Regula canon. Gregorii IV. papae. So lange die Kirchenhistoriker mich nicht eines Besseren belehren, glaube ich Gregor VII. (1073—1085) als den Autor, und einen Kopistenfehler annehmen zu müssen, da der Satz, welcher sich auf die *teutonici* bezieht, nur verständlich ist, wenn man die Reihe der römischen Päpste aus Deutschland betrachtet, welche mit Clemens II. 1046 anfing, mit Damasus II., Leo IX., Victor II. sich fortsetzte und mit Stephan X. 1058 endigte. Die Stelle lautet: »In die resurrectionis usque in sabbatum ejusdem ebdomade tres psalmos tantum ad nocturnos tresque lectiones antiquo more cantamus et legimus. Omnibus aliis diebus per totum annum, si festivitas est et 9 Psalmos et 9 lectiones dicimus; aliis autem diebus 12 Ps. et 3 lectiones recitamus. In diebus autem dominicis 19 psalmos, excepto die pasce et pentec. et 9 lect. celebramus. (So ist die Praxis noch bis zum heutigen Tage nach dem römischen Brevier, das jeder Priester täglich zu beten hat!) Illi autem, qui in diebus cotidianis 3 Psalmos et 3 lectiones videntur agere, non ex regula ss. Patrum, sed ex fastidio et negligentia comprobantur facere. Romani autem diverso modo agere ceperunt, maxime a tempore, quo teutonicis concessum est regnum nostre ecclesiae. Nos autem et ordinem romanum et antiquum morem investigantes statuimus fieri nostre ecclesie sicut superius prenotavimus antiquos imitantes patres.« Die Notiz bleibt interessant, sie mag aus der Zeit Gregors IV. (827—843) oder Gregors VII. stammen.

[2] Nach dem Zeugniß dieses *Ordo* war 1143 der *primicerius* der *schola* ein Bischof; unter Calixt II. (1119—1124) findet sich bei dem Dokument über die Papstwahl nach dem letzten Kardinaldiakon unterzeichnet: *Nicolaus Primicerius scholae cantorum, laudo et confirmo.* Siehe Bollandisten 6. Bd., II. p. cap. 8, § 151.

[3] Siehe die Regesten Honorius' III. von Presciutti, Romae 1884, sowie Jaffé und Potthast; auch Mabillon, *museum ital.* Tom. II, p. 169 sequ.

[4] Ein schönes Zeugniß für den Ernst, welcher für den Kirchengesang im 12. Jahrhundert gefordert wurde, liegt in den Worten, welche Innocenz III.

Es wäre wohl höchst lehrreich, wenn die Chronisten und Schriftsteller uns auch eine Beschreibung der inneren Einrichtung der römischen *schola cantorum* gegeben hätten; wann und wie oft sie ihren Sitz in Rom gewechselt habe, wie dort der Unterricht beschaffen war und Ähnliches. Allein man wird kaum irre gehen, wenn man bei der konservativen Richtung jener Zeit, welche der Tradition, dem Hergebrachten, dem Üblichen und von Jugend auf Geübten mehr als die späteren Epochen nach Erfindung der Buchdruckerkunst huldigte, die Ansicht ausspricht: Was uns aus ähnlichen Schulen zur Zeit Karls des Großen und später aus Reichenau, St. Gallen und unzähligen Kathedral- und Klosterschulen der deutschen und französischen Lande berichtet wird, hatte man aus der römischen *schola cantorum* herübergenommen, beibehalten und nur nach nationalen Anlagen und Neigungen formell aber nicht materiell verschieden entwickelt.

Die Einrichtung der Dom- und Stiftsschulen, wie jene der Klosterschulen, welche den ersteren als Vorbilder und Muster gedient haben, ist aus der römischen *schola cantorum* entlehnt; sie mag an einzelnen Orten wie St. Gallen, Rheinau (siehe P. Ans. Schubiger »Die Sängerschule von St. Gallen«, sowie dessen musikalisch histor. Skizze: »Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen kathol. Schweiz«, Einsiedeln, 1873), Köln, Fulda, Cambrai u. s. w. großartiger gewesen sein, und dem Wortbegriff einer wirklichen Unterrichtsanstalt mehr Rechnung getragen haben, aber im Wesen stimmten sie überein: »für den Dienst am Altare und die Ausführung des liturgischen Gesanges die vorschriftsmäßige Sorge zu tragen.«

Die Benediktinerschulen aber »erhielten sich in ihrer Berühmtheit kaum bis zur Mitte des 12. Jahrh.[1] ... sie wurden vorzüglich von den Chorherren, sei es regulirten, sei es nicht regulirten, in Hinsicht auf den Unterricht abgelöst. Was die letzteren betrifft, so fallen deren Schulen theilweise mit den Dom- und Stiftsschulen zusammen.... Nach dem Zwecke der Regularkanoniker war der Chordienst und die Seelsorge an ihren Kirchen die Hauptsache... Wie die *Praecentoria*, so wurde auch das *magisterium scholarum* und die *scholastica* schon frühzeitig eine bloße Würde und Pfründe; immerhin aber war das einstige Officium für die Würde die Grundlage.«

(1198—1216) in seinem Werke De mysteriis Missae cap. II. schreibt: »Debent ergo cantores consonis vocibus, et suavi modulatione concinere, quatenus animos ad devotionem Dei valeant excitare.«

[1] Nach P. Denifle, Die Universitäten des Mittelalters, Berlin, Weidmann, 1885, S. 717, S. 387 u. ähnl.

Hier wäre der Platz, aus den noch vorhandenen Dokumenten der vatikanischen Bibliothek und des Kapitelarchivs von St. Peter den Nachweis zu versuchen, wie der Gesang beschaffen war, den die päpstliche *schola* vortrug;[1] mein Thema jedoch überhebt mich dieser Arbeit, welche auch gänzlich unreif ausfallen würde, da dieses Gebiet beinahe unbebaut und öde liegt. Eine merkwürdige Thatsache aber darf nicht unerwähnt bleiben, daß nämlich die durch die Cisterzienser, speciell den hl. Bernhard († 1153), durchgeführte Kürzung der liturgischen Gesänge bei der päpstlichen Kapelle eingeführt und festgehalten wurde, denn die ältesten Codices des päpstlichen Musikarchives, dessen thematischen Katalog ich gegenwärtig in den Eitner'schen Monatsheften und nach Vollendung als 2. Heft der »Bausteine für Musikgeschichte« publizire, stimmen auffallend mit den gekürzten Chorbüchern der Cisterzienser überein; freilich stammen sie alle erst aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Fétis theilt im 5. Bande seiner *hist. générale de la musique* S. 94 ff. die Geschichte dieser Kürzungen ziemlich ausführlich mit; dieses Kapitel allein böte reichen Stoff für eine Spezialstudie. Nun war aber Papst Eugen III. (1145—1153) so sehr dem berühmten Kreuzzugprediger und Abt von Clairvaux ergeben, daß Letzterer in einem Briefe an das Kirchenoberhaupt scherzweise schreiben konnte: »Man sagt, ich sei mehr Papst als Sie!« Wenn Fétis behauptet, »daß der Gesang der Cisterzienser ganz anders sei als der Gregors, ja daß er einem Skelette gleiche und eine systematische Alteration« des gregorianischen Gesanges herbeigeführt habe, so müßte erst bewiesen werden, daß die Handschriften des 11. Jahrh. den Gesang des hl. Gregor ohne Zusatz späterer Zeiten, ohne Erweiterungen oder in den Urtext aufgenommene Sängermanieren enthalten. Die Ausdrücke, mit denen das Vorwort zum Antiphonar der Cisterzienser das von Papst Hadrian übersandte Metzer Exemplar des römischen Antiphonars bezeichnet: dasselbe enthalte *gravis et multiplex absurditas*, es sei unwürdig, daß »*qui regulariter vivere proposuerunt, hos irregulariter laudes Dei decantare*«, und deshalb habe man die *spurcitia falsitatum* beseitigt, *expulsisque illicitis ineptorum licentiis*«, sind so bestimmt,

[1] Ich habe seit zwei Jahren (im Frühjahr 1886 mit Hrn. Dr. Fleischer, welcher von der kgl. preuß. Regierung ein Reisestipendium erhalten hat) die musikalischen Handschriften der 5 Abtheilungen, aus denen die *bibliotheca Vaticana* besteht (*Cristina* oder *Regia*, *Palatina*, *Urbinas*, *Ottoboniana* und *Vaticana*) katalogisirt, und hoffe sie im Laufe folgender Jahre unter Herbeiziehung ähnlicher Codices aus *Casanatense*, *Vallicelliana*, *Angelica* und »*Vittorio Emanuele*« der Öffentlichkeit übergeben zu können. Im Archiv von St. Peter ist es besonders das aus 101 Pergamentblättern bestehende Graduale F. 22, das eingehende Aufmerksamkeit verdient.

daß es der Mühe werth ist, diese schwerwiegenden Behauptungen eventuell zu entkräften. Man hat dieses Thema bisher mit einem gewissen Stillschweigen unbearbeitet gelassen, da man *a priori* die These festhalten wollte, ohne sie beweisen zu können: »daß die Codices des 9. und 11. Jahrh. identisch seien, und daß in den ersteren eine getreue und unverfälschte Überlieferung des gregorianischen Antiphonars zu erblicken sei.« Wenn ich die Richtigkeit dieses Schlusses ernstlich bezweifle, so scheint mir doch theils eine Überwucherung der gregorianischen Melodien, theils eine Ausmerzung dieser Überwucherung den Grundcharakter des gregorianischen Gesanges nicht wesentlich alterirt zu haben, denn derselbe bleibt in beiden Fällen was auch der Gregor's war: »Modulation (Melodie im weiteren Sinne) und Rhythmus; erstere mit Beschränkung auf die Diatonik, letzterer unter Grundlage des Rhythmus der Sprache.« Viel schlimmer sind jene »Alterationen« des liturgischen Gesanges zu beurtheilen, welche herbeigeführt wurden, als man durch schlechten Vortrag und Mangel an Rhythmisirung die Seele aus dem Leibe riß, als die Ausdrücke *cantus firmus* und *cantus planus* auftauchten, als die Intervalle der Gesänge in gleichmäßigem, schwerfälligem, unrhythmisirtem Vortrage erklangen. Daß die päpstliche Sängerkapelle schon vor dem sogen. Hucbaldischen Organum[1] und vor Guido's Begleitungsvorschlägen die liturgischen Melodien harmonisch umkleidete, scheint sicher zu sein, denn ein Zeugniß des Mönches von Angoulème[2] lautet: »Similiter erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi«; das wäre also Ende des 8. Jahrh. gewesen. Vielleicht ist der »vitalianische« Gesang, von dem der St. Gallener Ekkehard IV. erzählt, daß er zu seiner Zeit (Anfang des 10. Jahrh.) bei den päpstlichen Funktionen üblich war, und daß die Sänger *Vitaliani* hießen, nichts anderes als eine Begleitung der gregorianischen Melodien in Quinten und (durch die Knabenstimmen von selbst sich ergebenden) Oktaven im *motus rectus*, ähnlich wie noch heute, die »Harmonisirung« in Terzen resp. Sexten und Oktaven von der päpstlichen Kapelle ausgeführt wird. Die von E. de Coussemaker in *histoire de l'harmonie au moyen-âge*, *Paris 1852* mitgetheilten Texte und Dokumente bestärkten mich in der Meinung, daß

[1] Isidor von Sevilla († 636) kann durch seine Ausdrücke *symphonia, harmonia, concordantia* (Gerb. Script. Tom. I. p. 21) bereits als Vorläufer Hucbald's gelten (siehe über diesen Dr. Hans Müller, Hucbald's echte und unechte Schriften, Leipzig, Teubner 1884); was gegen Ende des 10. Jahrhunderts über »Harmonie« geschrieben wurde, ist sicher, wie bei allem Theoretischen, nicht der Anfang, sondern der Abschluß einer vorausgegangenen Praxis.

[2] Siehe Duchesne, *hist. franc.* t. II. p. 75.

die päpstliche Kapelle schon frühzeitig auch in der Diaphonie und dem *cantus supra librum* ihre Kräfte versucht hat, und später auch den *fauxbourdon*, durch die fremden aus Avignon mitgekommenen Sänger veranlaßt, in ihr Programm aufnahm.[1]

Um aber nicht zu sehr vom Thema abzuschweifen, muß betont werden, daß klare Dokumente über die Einrichtung und den Stand der *schola* in dieser Epoche vollständig fehlen und daß die vorhandenen sich auf Akte der Liberalität oder auf Privilegien beschränken, mit denen die Päpste dieses Institut ausgezeichnet haben. Aus diesen Zeugnissen wird sich ferner ergeben, daß die *schola cantorum*, auch während des Aufenthaltes der Päpste in Avignon, zu Rom thätig war. Baini hat in seinen *Memorie stor. crit. etc. Tome I. pag. 249 sequ. Romae 1828* diesen Umstand gegen Adami[2] siegreich hervorgehoben und bewiesen: die nachfolgenden Zeilen sollen neues aus den päpstlichen Archiven persönlich geschöpftes Material bringen, daß die *schola cantorum* unter diesem Namen bis zur Rückkehr der Päpste nach Rom fortbestand, dann aber eine andere Gestalt und Einrichtung erfuhr, welche mit dem früheren Institut immerhin noch Vergleichungspunkte bietet.

Die *ordines Romani* beurkundeten uns bisher die Existenz der *schola* bis zum 12. Jahrh. Das Zeugniß von Innocenz III. (s. auch oben S. 197, Anm. 4) führt uns in das 13. Jahrh.; er schreibt in seinem Buche (l. c. lib. II. cap. 10): »Cum autem Pontifex appropinquat altari, primicerius scholae cantorum accedens, dextrum ipsius humerum coram astantibus osculatur«. Sein Nachfolger Honorius III. (1216—1227) bestätigt ein Geschenk seines zweiten Vorgängers Cölestin III. (1191—1198): er überweist *10 librae* des dem Papste gehörigen Opfergeldes beim Altare des hl. Petrus[3] an den *primicerius et clerici scholae cantorum de Urbe*. Cölestin hatte *12 librae* gegeben, jeden-

[1] Siehe die Studie von Dr. Guido Adler über den *Fauxbourdon*, Separatabdruck bei K. Gerold's Sohn in Wien. 1881, und dessen Art. »Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit« im 2. Jahrg. der »Vierteljahrsschrift«. S. 271, sowie Adr. de la Fage, Diphtérographie musicale, Paris, 1864, S. 438, folgende.

[2] »Osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia,« Roma, 1711, per Ant. de'Rossi. Das Buch wurde lange Zeit hindurch als Quelle für die Geschichte der päpstlichen Kapelle benutzt, kann aber bei dem gegenwärtigen Stande der Literatur, nach Baini's Arbeiten, nach Einsicht der Originalien in den päpstlichen Archiven kaum als Autorität citirt werden. Nur das Ceremonielle im Buche hat Werth; als Historiker fehlen Adami die primitivsten Vorbedingungen.

[3] Dignum est, ut qui ministerii vestri munia laudabiliter exequimini, laudes Domini suaviter decantantes, exinde assequamini munera gratiosa, cum dantibus psalmum non sit tympanum denegandum. Cum itaque fel. mem. Caelestinus Papa praedecessor noster vobis de portione oblationum altaris B. Petri, quae contigit

falls mit der Bemerkung wie Honorius III., »so lange er Papst sei und ohne seine Nachfolger zu belasten«. Um zu beweisen, daß diese Gabe nur Ausfluß persönlichen Wohlwollens und besonderer Gnade sei, reducirt er das Geschenk auf 10 Pfund. Ein Beweis, daß der *primicerius* mit der *schola* um diese »Aufbesserung« eigens nachsuchen mußten, liegt in nachfolgendem Wortlaute einer Originalurkunde auf Pergament, welche im päpstlichen Geheimarchiv unter *C. Fasc. 27 No. 2* aufbewahrt wird. Aus derselben lernen wir den Namen des *primicerius* Andreas, welcher allein als *familiaris* bezeichnet wird, sowie die Bedeutung der *schola* und ihr Ansehen in Rom kennen, und finden die Bestätigung der früheren Gnadengabe als festes Einkommen für die Zukunft;[1] sie erhalten diese jährliche Summe für die kirchliche Kleidung.

Unter Gregor IX. (1227—1241) erhalten wir aus Mabillon *mus. ital. Tom. II. p. 220* Nachricht von einem Kontrakte der *schola cantorum* mit der Patriarchalbasilika von S. Giovanni im Lateran. Im Jahre 1232 verpflichten sich der *primicerius* und zehn der Sänger (wahrscheinlich der damalige Stand der *schola*) am Feste des hl. Johann

---

Romanum Pontificem, annuas duodecim libras de gratia contulit liberali; Nos ejusdem gratiae volentes addere gratiam, ut de virtute studeatis proficere in virtutem, de oblatione praedicta decem libras Vostro tantum tempore vobis annuatim duximus largiendas; ita quod ex hoc successores Nostri nullatenus obligentur. Datum Romae apud S. Petrum XII. Kal. Maii Pontificatus nostri Anno III.

[1] Ich verdanke das interessante Dokument, datirt aus Lyon 5. Nov. 1250, das hier zum erstenmal abgedruckt wird, der Güte des Sottoarchivisten P. H. Denifle: Innocentius eps (*episcopus*) servus servorum dei dilectis filiis Andreae primicerio et clicis (*clericis*) scolae cantorum urbis eorumque successoribus. M. ppa. (*Manu propria*).

Cum juxta antiquam et providam institutionem, ministerium vestrum magne auctoritatis et honeste dignitatis existit et nos ad prosequtionem ministerii hujus, ut nobis cum habitu honesto in divinis ministeriis assistatis, auxilio nostro indigere noscamini, dignum est et apostolicae dispensationis convenit honestati, ut vobis aliquid in subsidium conferatur, unde in hujusmodi vestra indigentia sublevetur. Hac itaque consideratione fratrumque nostrorum precibus et exhortatione inducti tuis quoque dilecte in dno (*domino*) fili primicerie, quem sicut carissimum familiarem nostrum sincera cordis affectione diligimus inclinati, quia volumus vos in divinorum officiorum celebrationibus sub honesto habitu Domino famulari et tam superpelliceis quam cappis indui cum nobiscum ad celebranda officia convenitis, ad instar fel. recordationis Coelestini praedecessoris nostri 12 libbras bonae communis monetae urbis de oblationibus altaris b. Petri, quae pontificem Romanum contingunt, singulis annis percipiendas, medietatem in Ascensione Dni et medietatem in festo Dedic. Basil. ejusdem b. Petri praesenti pagine vobis auctoritate concedimus. Hac inter vos distributione servanda, ut tu dilecte fili primicerie tuique successores, quadraginta solidos inde, sicut digniores et majores, percipiatis. Reliqua vero summa inter alios eque proportionis libramine dividatur. Decernimus ergo, ut nulli omnino hominum liceat hanc paginam nostrae concessionis infringere vel ei

Baptist (24. Juni) und so oft sie bei Feierlichkeiten eingeladen werden, den Gesang zu übernehmen; die Basilika aber verspricht außer dem Mittagstisch den 6. Theil der während des Hochamtes auf dem Hauptaltar dargebrachten Opfergaben, außerdem 2 *solidi* der sogen. *provisini*, welche der römische Senat zu prägen das Recht hatte, für den *primicerius* und für jeden Sänger 12 Denare zu bezahlen. Als weitere Bedingung wird aber gefordert, daß sie ohne weitere Einladung mit dem 6. Theil der Altaroblationen sich begnügen, wenn in S. Giovanni wegen der Stationsfeier gesungene Messe trifft. Zur Zeit dieses »Konkordates«, das an frühere Zeiten der *schola* erinnert, in denen sowohl für den Lateran als für St. Peter der Gottesdienst von eigenen Sängern besorgt wurde, waren in S. Giovanni regulirte Augustinerchorherren. Innocenz IV. suchte die gelockerte Disciplin derselben wieder herzustellen, Bonifaz VIII. aber entfernte sie gänzlich und übertrug (1295) die Sorge für den Gottesdienst einem Kapitel von Säkularkanonikern.[1]

Das 17tägige Pontifikat von Cölestin IV. (1241) kann nicht in Betracht kommen; unter Innocenz IV. aber ist außer der oben erwähnten Schenkung für die *schola* noch folgender Akt zu er-

---

ausu temerario contraire. Si quis autem hoc attemptare praesumpserit, indignationem omnipotentis dei et beatorum Petri et Pauli aplorum ejus se noverit incursurum.

(*Siegel von Innoc. IV.*)
Ego Innocentius catholicae ecclesiae eps.
Ego Wilhelmus Sabin. Eps.

Ego Petrus, tit. S. Marcelli presb. card.	Ego Riccardus, sctiangeli Diac. Card.
» Frater Johannes, tit. s. Laur. in Lucina ptr. card.	» Johannes, scti Nicolai in carcere Diac. Card.
» Frater Hugo, tit. S. Sabine presb. Card.	» Wilhelmus, s. Eustachii diac. Cardin.

[1] Die wichtigsten Punkte dieses Vertrages sollen auch im Original wiedergegeben werden: »In nomine Domini. anno 1232. indict. V. Conventio talis facta est inter lateranensem ecclesiam, primicerium, et scholam cantorum, quod ipse in festo S. Ioannis Baptistae cum decem cantoribus veniat dictus primicerius, ita quod ipse sit XI. et officiabunt ecclesiam in vigilia, matutinis, et missa, et procurabuntur ipsi etc. in illis cibariis etc. et pro sua mercede recipient sextam partem oblationum majoris altaris, dumtaxat in spatio, quo missa celebratur, super illud cadentium. Insuper ipse primicerius recipit ab ecclesia duos solidos provisinorum senatus pro mercede, et unusquisque cantorum XII. denarios, computatis in praesente summa denariis illis, qui dantur cantoribus pro responsoriis. Hoc autem utraque pars observare tenetur in omnibus illis festis quae lateranensis ecclesia voluerit praedicto ordine celebrare, et ad ea primicerium cum schola duxerit invitandos. Sed in omnibus stationibus lateranensis ecclesiae primicerius et schola, etiam non invitati, venire debent ad serviendum in officio missae tantum, pro sua mercede nihil aliud percepturi, nisi sextam partem oblationum majoris altaris tantum, sicut supra scriptum est, etc.«

wähnen, welcher diesem Institute ein festes und größeres Einkommen in liegenden Gütern garantirt. Innocenz IV. hatte sich vor Kaiser Friedrich II. schon 1244 nach Lyon geflüchtet; von dort aus erstreckte sich seine Sorge für Rom in den verschiedensten Formen. Noch vor dem Tode Friedrichs (Dez. 1250) hatte er dem jungen Orden des hl. Franz von Assisi die Kirche *S. Maria in ara coeli* auf dem Kapitol mit dem anstoßenden Kloster übergeben, der *schola cantorum* überwies er die übrigen Einkünfte[1] aus Grundbesitz, Census, Renten, Zehnten u. s. w. Dagegen mußten sie bei der Stationsfeier der fünf Patriarchalkirchen, ferner zu S. Croce und S. Agnese und so oft der Papst in irgend einer Kirche funktionirte, den Gesang versehen, und erhielt der *primicerius* überdies 4 Senatsthaler und jeder einzelne Sänger 24 Denare (jetzt circa 12 M.). Wenn die Schule in den übrigen Kirchen, wo Station traf,[2] fungirte, sollte der *Primicerius* 2 Senatsthaler und jeder Sänger 12 Denare erhalten. In diesem Aktenstück finde ich im Zusammenhalt mit anderen historischen Vorkommnissen einen wichtigen Wendepunkt in der Geschichte der römischen *schola cantorum.* Das gemeinsame Leben der Sängerkleriker hört auf, nachdem die Benediktiner vom Kapitol weg in verschiedene Klöster von Trastevere vertheilt worden waren: ihr Einkommen wird durch liegende Güter und regelmäßige Renten normirt, ihre Extrabezüge hängen mit der Anwesenheit des Papstes in Rom wesentlich zusammen, ihre Verpflichtungen sind nur für gewisse Fälle festgesetzt, dann aber ist das Honorar so berechnet, daß es für den Unterhalt des Einzelnen auch in Tagen, wo keine Stationen sind, ausreichen kann. Der *primicerius* ist auch seiner Besoldung nach weit über seine Untergebenen erhaben; seine Stellung ist durch ein

[1] Die Benediktiner waren daselbst bis 26. Juni 1250 gewesen. Unter Benedikt VIII. 1015 mußte der Abt bei allen päpstlichen Funktionen gegenwärtig sein, und erhielt bei der Prozession am Marcustage *3 soldi* (nach Ciacconius 4 römische scudi = 20 Mark). Das Motiv für die Überweisung der Renten aus den Gütern dieses Klosters scheint im Zusammenhange mit den alten *scholae cantorum* zu stehen, welche ebenfalls von Benediktinern geleitet worden waren. Wie lange diese Schenkung von 1250 andauerte, läßt sich aus Mangel an Dokumenten nicht nachweisen; den Wortlaut derselben siehe im *Bullar. Vatican. Tom. I, p. 127* und auszüglich bei *Baini mem. stor. Tom. I, p. 251.*

[2] Schon unter Papst Gregor I. waren die fünf Patriarchalkirchen und die jetzt als »Kardinalstitel« bekannten Gotteshäuser (z. B. *S. Nicolò in carcere, S. Maria in Via lata, in Domnica, in Portico* u. s. w.) als *sacrae stationes Urbis Romae* bekannt und bestimmt; die reiche Literatur über die Feier der Stationen und die noch heutzutage im *Missale Romanum* angegebenen Kirchen, z. B. am Aschermittwoch in *S. Sabina,* 1. Adventsonntag in *S. Maria majori* etc. siehe in Moroni's *Dizionario, Venezia* 1851, 69. Bd. S. 280—292.

Beneficium gesichert, nach welchem allein, wie wir später sehen werden, verschiedene Bewerber strebten.[1]

Im Caeremoniale von Gregor X. (1271—1276)[2] wird ebenfalls des Institutes Erwähnung gethan: »primicerius cantabit cum schola«. Für die Kenntniß der damaligen Stellung der einzelnen Sänger ist ein Begleitschreiben wichtig, welches Clemens IV. (1265—1269)[3] in einer Privatangelegenheit einem päpstlichen Sänger mitgab; es beginnt: »Ecce dilectum Filium Cantorem Eduensem appellatum, Cappellanum Nostrum, latorem praesentium etc.« Schon Innocenz IV. hatte nur den *primicerius* als »*familiaris*« bezeichnet, die übrigen waren *clerici*; dieser *cantor Eduensis* heißt *cappellanus*. Der spätere Ausdruck für sämtliche Sänger: *familiaris* und *commensalis* entstand erst in Avignon, und wurde bei der Rückkehr nach Rom noch lange Zeit, aber als bloßer Titel beibehalten.

Im 14. Ordo Romanus endlich, welcher unter Bonifaz VIII. (1294—1303) von Giac. Gaetano, dem Neffen Nikolaus' III. (1277—1280) abgefaßt ist, wird dem *primicerius cum schola* die Aufgabe zugetheilt, den *introitus* und *Kyrie eleison cantu romano* zu singen; bei der Krönung des Papstes: »primicerius erit in pluviali et mitra, cantores in superpelliceis«.

II. Die „schola cantorum“ in Rom und die päpstliche Kapelle in Avignon.

Wir stehen am Anfange des 14. Jahrhunderts; Clemens V. (1305—1314) verlegte den Sitz der römischen Päpste nach Frank-

[1] Die auf die *schola* bezüglichen Stellen lauten: »Innocentius episcopus servus servorum Dei dilectis filiis primicerio, et cantoribus scholae cantorum urbis salutem et apostolicam benedictionem. Cum divinis deputati servitiis, etc. de fratrum nostrorum consilio diligenti deliberatione praehabita, omnes ecclesias, seu cappellas, possessiones, domos, censuales, redditus, decimas, pensiones, et omnia alia jura ubicumque spectantia ad monasterium S. Mariae de Capitolio in urbe, cum in illud fratrum minorum ordo de nostra providentia et causa necessaria sit inductus, monasterio ipso cum hortis, et ejus septis, nec non aliis appenditiis juxta illud exceptis, vobis, vestrisque successoribus duximus concedenda ... Item in qualibet statione urbis, stationibus patriarchalium ecclesiarum exceptis, primicerio duo solidi denariorum senatus, et cantorum cuilibet duodecim denarii conferantur. In patriarchalibus vero, et ubi romanus Pontifex celebraverit, duplicentur tam primicerio, quam cantori: inter hos stationes patriarchales sanctae Crucis, et beatae Agnetis stationibus computatis, etc.«

[2] Mabillon, 13. Ordo Rom. § 12: »Die 1. Antiphon der Vesper des 3. Adventsonntages ist vom Primicerius dem Papste zu präintoniren, die folgenden 3 werden von den *scholenses* gesungen, die 5. »Juste et pie vivamus« präintoniren »die Kanoniker von St. Peter.«

[3] Im Archiv von Castel S. Angelo, mitgetheilt von Adami l. c. S. XXIII. Der Brief ist an den Bischof von Anagni gerichtet, und aus »Viterbo IV. Kal. Augusti, Pontificatus nostri anno III.« (also 1268) datirt.

reich,[1] wo Johann XXII. (1316—1334) seine bleibende Residenz in Avignon aufschlug; erst am 17. Januar 1377 zog Gregor XI. wieder in die Stadt des hl. Petrus ein. Was wurde in diesen mehr als 70 Jahren aus der *schola cantorum* zu Rom?

Sie blieb dort und verrichtete ihre bisherigen Funktionen, in Avignon aber bildeten die Päpste eine neue Kapelle, welche mit Gregor XI. in Rom einzog, und dort, allmählich durch neue Institutionen und Privilegien gekräftigt, der Mittelpunkt für die bedeutendsten Sänger und Komponisten Europa's wurde, und als internationale Körperschaft die Ausbildung und Entwicklung des Kunstgesanges in der Liturgie besorgte, gleichsam eine »Universität« bildete.

Ed. Schelle meint (l. c. S. 191): »Nur einmal tritt während des Aufenthaltes der Päpste in Avignon die Schule gespensterhaft aus dem Dunkel hervor, das sie jetzt bedeckt«. Wenn auch die folgenden Zeilen nicht »volles Licht« in das »Dunkel« bringen können, so sollen sie doch den »Gespensterglauben« erschüttern, denn mehrere Dokumente aus dem päpstlichen Archiv bezeugen die fortdauernde Sorge auch der Avignon'schen Päpste für die römische *schola cantorum*.

Aus den sorgfältig gearbeiteten Registerbänden des päpstlichen Geheimarchives, welche allein über die Avignon'sche Periode handeln, ersieht man zuerst den Fortbestand der römischen Schule in Verordnungen des 4. unter den 7 Päpsten, welche in Avignon lebten, nämlich Clemens VI. (1342—1352). Im Tom. 26 fol. 523 der *Regesta Avenionen.* lautet der Eintrag: »Raymundo, Episcopo Reatin. mandatur, quod Paulo Bartholutii, Rectori Ecclesiae S. Mariae in Via de Urbe (eine der römischen Stationskirchen) conferat beneficium scole cantorum de Urbe vacant«. Das Dokument selbst fehlt, aber schon die Registernotiz genügt, um zum Schlusse zu gelangen, daß der *primicerius* eine Präbende von Bedeutung besaß. Ähnliche Nachricht

[1] Dr. Ludw. Pastor, Gesch. der Päpste im Zeitalter der Renaissance, Freiburg i. Br. bei Herder, 1886 schreibt I. Bd. S. 53: »Das Papstthum hatte bereits in dem Riesenkampfe mit den Kaisern Schutz in dem französischen Reiche gesucht und in entscheidenden Momenten dort eine Zuflucht gefunden. Der Aufenthalt der Päpste in Frankreich war indessen stets nur ein vorübergehender gewesen. So eng erschien die höchste geistliche Würde durch die heiligsten Traditionen und eine mehr als tausendjährige Geschichte mit Italien, mit Rom verknüpft, daß man im 11., 12. und 13. Jahrh. den Gedanken, daß ein Papst sich an einem anderen Orte als in der ewigen Stadt krönen lassen könne und für die Dauer seiner ganzen Regierung seine Residenz außerhalb Italiens aufschlagen werde, gar nicht würde haben fassen können. . . . Für die Unabhängigkeit der kirchlichen Regierung in dem von Parteikämpfen auf das Furchtbarste zerrissenen Italien fürchtend und dem Drucke des französischen Königs nachgebend, blieb (Clemens V.) in Frankreich, ohne den Boden der ewigen Stadt zu betreten.«

bringt die *rubrica* (Clemens VI. Reg. Avenion. tom. 27, fol. 21, annus IV., also 1346): »Mandatur ut Paulo Angeli sit gratia facienda de officio scole cantorum de urbe«. Auch hier fehlt das Dokument selbst. Aus dem gleichen Jahre aber (*Reg. Avenionen. Bd. 28 fol. 274*) erhellt, daß auch die Sängerkleriker Benefizien genossen, deren Übertragung vom Papste besorgt wurde, und daß die *cantores scholae* aus den verschiedensten Diözesen Italiens zu diesem *officium* nach Rom berufen wurden, während sie ihre Heimathsbenefizien fortbezogen. Das Dokument ist an die Bischöfe von Padua und an die Äbte von *S. Gregor* und *S. Laurentius extra muros* zu Rom adressirt: »Datum Avinien. V. Idus Decembris anno IV« (1346). Bemerkenswerth ist die Stelle: ». . in Urbe sunt quaedam scole, nuncupate scole cantorum et in eisdem scolis certa perpetua beneficia ecclesiastica seu officia, consueta ab olim clericis secularibus assignari, quorum. . . collatio ad Romanum Pontificem pertinet«. Ein gewisser Blascus war gestorben und ein Lucas Rayner bewarb sich um das erledigte *beneficium seu officium* mit der Bitte, den *primicerius et cantores* zu benachrichtigen, daß er der statutenmäßigen persönlichen Eidesleistung nicht nachkommen könne. Die Entscheidung lautet, daß: »wenn auch Lucas nicht anwesend war *ad praestandum de observandis statutis et consuetudinibus dictarum scolarum solitum juramentum*, so solle er wenigstens einen *procurator idoneus* senden, und wenn er *corporaliter ad scolas ipsas accesserit*, persönlich den Eid nachtragen.«

Ein ähnlicher, aber umgekehrter Fall wird in tom. 31, fol. 195 (*Reg. Avenionen. VI. Idus Nov. anno V.*, also 1347) durch ein Schreiben an den Abt des Klosters *S. Sabe de Urbe* entschieden. Das *beneficium* des oben erwähnten Paulus de Angelis ist erledigt und wird dem Joh. Berte de Urbe verliehen. Derselbe genießt auch ein *beneficium* von jährlich vier Goldgulden in einer Landkirche *S. Valentini* zu *Castronuovo* im suburbikarischen Bisthum *Sabina;* er empfängt die Erlaubniß das letztere beizubehalten, und das *beneficium* der römischen *schola* anzunehmen.

Aus dem Pontifikate von Innocenz VI. (1352—1362) stammt die Bulle *Speciosus forma*,[1] datirt aus Avignon vom 2. Februar 1355. Dieselbe giebt Anordnungen über die in Rom vorzunehmende Krönung von Kaiser Karl IV. und enthält folgende auf die Sängerschule bezügliche Notiz: »Quia vero propter nostram absentiam nonnulla

---

[1] Baini theilt im Tom. I. l. c. p. 253 dieses einzige Dokument über die röm. Sängerschule aus *bullar. Vatican. Tom. I. p. 351* mit, und Schelle, welcher die Notizen Baini's nur benutzte, um sie zu garniren, kam daher zu den Ausdrücken »gespensterhaft« und »dunkel«.

solemnia ex praedictis personam nostram tangentia expedit intermitti, volumus atque decernimus, quod. . . . rex romanorum solemnitate et honorificentia debitis recipiatur per te (Cardinalbischof von Ostia, Petrus de Columbario, welcher zu dieser Feier von Avignon nach Rom gekommen war)[1] . . . .processionaliter obviantes eidem cum subdiaconis et acolytis, primicerio et cantoribus, adstantibus circa te etc.«

In dem Bande »*Innoc. VI. Communium. Anno VII.*, No. 234, fol. 59« befindet sich ein Breve »*Dat. Avenion. VII. Kal. Januarii*« (1358), durch welches die Würde des *primicerius*, welche in Folge der Resignation des bisherigen Inhabers Andreas de Interanne erledigt worden war, einem Egidius Colette aus Reate übertragen wird. Die Bischöfe von Padua und Reate und der Abt *S. Pauli extra muros* zu Rom sollen ihm die betreffenden Benefizien zuweisen. Folgende Stelle verdient wörtlich angeführt zu werden: »Cum quoddam collegium clericorum antiquitus canonice ordinatum, quod scola cantorum, ac ille qui eidem collegio immediate preest pro tempore primicerius nuncupatur, in Urbe fore noscatur, ac primiceriatus ipsius collegii sit officium sine cura etc.« In den letzten Worten liegt wohl der strikteste Beweis, daß der *primicerius* nur ein *beneficium* und den Titel inne hatte, und nicht mehr technischer *magister capellae* war; dieser Zustand dauerte, wie an anderem Orte bewiesen werden soll, mit wenigen Unterbrechungen, bis Sixtus V. (1585—1590). Das Wort *collegium* bedeutet hier nicht ein Zusammenleben der Sängerkleriker, sondern ist am besten mit »Zunft«, »Genossenschaft mit Statuten, Rechten und Privilegien« zu übersetzen.

Vier Jahre später (1362) belehrt uns ein Breve von Urban V. (1362—1370)[2], daß Egidius de Reate (also Colette, siehe oben) gestorben sei, und Angelo de Mutis de Urbe, *Canonicus Basil. Principis Apost.* die Würde des *Primicerius* mit einigen anderen Benefizien erhalten habe.

Die offizielle, durch Papst Leo XIII. angeregte und unterstützte Publikation der Regesten der Avignon'schen Päpste[3] durch Benediktiner aus Raigern und Monte Cassino wird voraussichtlich noch neue Zeugnisse für die historische Thatsache ergeben, daß die *schola cantorum* auch im 14. Jahrh. ununterbrochen in Rom verweilte.

---

[1] Vgl. über diese am Osterfeste (5. April 1355) stattgefundene Krönung die Arbeit von Dr. Ad. Gottlob »Karls IV. private und politische Beziehungen zu Frankreich.« Innsbruck, Wagner 1883 und die daselbst S. 134 flgde angegebene Literatur, besonders Werunsky, Gesch. Kaiser Karls IV.

[2] Päpstl. Archiv, Bd. 252, *Urbani V. de Indulg. et comm.* Anno I. fol. 97[b], *Dat. Avinon. IV. Idus Junii, Anno I.*

[3] Die Regesten Benedikts XII. und Clemens' VI. wurden in den letzten Jahren im Auftrage der bayr. Regierung durchgearbeitet.

Die Päpste, welche in Avignon weilten, richteten eine eigene Kapelle ein, welche mit dem ersten Institut Gregors des Großen insoferne mehr Ähnlichkeit hatte, da ihre Mitglieder in Folge der lokalen Verhältnisse und der veränderten Zeitumstände gemeinsam wohnten, und durch ihren Aufenthalt in unmittelbarer Nähe des Papstes für jeden Einzelnen nicht bloß der Titel, sondern auch die wirkliche Eigenschaft eines *familiaris et commensalis Papae* sich herausbildete. In Rom waren Italiener verschiedener Diözesen Mitglieder des *collegium scholae cantorum* geworden und konnten durch Dispens ihre übrigen Benefizien als Extraordinarium beibehalten, in Avignon wurden unter ganz gleichen Rechtsverhältnissen Franzosen verschiedener Diözesen herbeigezogen, um den Gesang der liturgischen Offizien als »päpstliche Sänger« auszuführen. Der Name wurde gewechselt, die Sache blieb. Sogar die Gegenpäpste, welche in der Zeit des Schisma (1378—1417) oft in mehrfacher Zahl aufgestellt worden waren, trachteten sich mit einem kirchlichen Gesangchor zu umgeben, und bezeugen so die große Wichtigkeit, welche die Kirche von jeher einer würdigen Feier des liturgischen Gottesdienstes auch nach Seite des Gesanges beigelegt hat.

Die nachfolgende Aufzählung diesbezüglicher Akte und Anordnungen wird zum Beweise dieser Thesen hinreichen, und kann dann als solide Basis für den Personalstand der päpstlichen Kapelle im 15. Jahrh., dem Hauptthema der gegenwärtigen Arbeit, dienen, sowie die Entwicklung der päpstlichen Kapelle zu einem internationalen Kunstinstitut erweisen.

Clemens V. (1305—1314) hatte nur als Gast im Dominikanerkloster zu Avignon gewohnt, also keine Ursache, sich mit eigenem Hofstaate zu umgeben.

Erst Johann XXII. (1316—1343) schlug seine bleibende Residenz in Avignon auf, und begann sich dort prächtig einzurichten.[1] Unter den 60 000 (nach anderer Berechnung 80 000) Aktenstücken, welche die im päpstlichen Geheimarchiv aufbewahrten Regestenbände Johann's XXII. enthalten, ist das oft citirte Dekret gegen unreife Neuerungen im Kirchengesange bisher die einzige Kundgebung über den Zustand der Musik. Ich halte es für sehr noth-

[1] Siehe *Mélanges d'archéologie* etc. von *Faucon* II, 43 sequ. Während seiner langen Regierung »gelangte auch das unheilvolle System der Annaten, Reservationen und Expectanzen zur Ausbildung«. Siehe Pastor l. c. S. 53. Über die Expectanzen, durch welche besonders die Sänger während einer mehr als hundertjährigen Epoche an den päpstlichen Hof gezogen wurden, siehe auch meine Arbeit »Wilh. du Fay«, S. 62 des Einzelabdruckes.

wendig, das Dekret in seinem ungekürzten Wortlaut hier abdrucken zu lassen,[1] da sowohl Baini (l. c. tom. I. S. 125) als Ambros (Musikgeschichte II. Bd. S. 348) die wichtige und lehrreiche[2] Verordnung nur

---

[1] Joannes XXII. P. M.

Vide:
Extravag. Comm. lib. III. Tit. I de vita et honestate Clericor.

Docta S. S. Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae Laudis officiis, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. Nam *in ore eorum dulcis resonabat sonus*. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, cum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in Ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut Fidelium devotio excitetur in hoc Nocturnum Diurnumque Officium, et Missarum celebritates assidue Clero et Populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur ut eadem distinctione collibeant, et maturitate delectent. Sed nonnulli novellae Scholae discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis, et motectis vulgaribus nonnumquam inculcant; adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super qua edificant, Tonos nesciant quos non discernunt, imo confundunt, cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudice descensionesque temperate plani cantus, quibus Toni ipsi secernuntur, ad invicem ofuscentur. Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim, inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus, vel lascivioribus delectatur modis vel eosdem sepe audiens emollitur, et frangitur.

Hoc ideo dudum Nos, et Fratres nostri correctione indigere percepimus, hoc relegare, imo prorsus abjicere, et ab eadem Ecclesia Dei profligare efficacius properamus.

Quo circa de ipsorum Fratrum consilio districte precipimus, ut nullus deinceps talia, vel his similia in dictis officijs presertim horis canonicis, vel cum Missarum solemnia celebrantur, attentare presumant.

Si quis vero contrafecerit per Ordinarios Locorum ubi ista commissa fuerint vel deputandos ab eis in non exemptis: in exemptis vero per Prepositos, vel Prelatos suos, ad quos alias correctio, et punitio culparum, et excessuum huiusmodi, vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate huius Canonis puniatur. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus Festis precipue, sive solemnibus in Missis, et prefatis divinis officiis alique consonantie, que melodiam sapiunt, puta Octave, Quinte, Quarte, et huiusmodi supra cantum Ecclesiasticum simplicem proferantur. Sic tamen ut ipsius cantus integritas illibata permaneat; et nihil ex hoc de bene morata Musica immutetur, maxime cum huiusmodi consonantie auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant.

Actum et Datum — Avenione 1322.

[2] Eine Übersetzung desselben mit erläuternden Glossen, besonders über die Kunstausdrücke, hielte ich für ein schönes Thema zu einer musik.-histor. Abhandlung. Die kulturhistorische Bedeutung des Schreibens schildert Ambros trefflich l. c.; (siehe auch meine Studie »W. du Fay«, S. 26, 31, 109).

auszüglich publizirt haben. Von 1322, dem Jahre der Veröffentlichung dieses Dekretes bis 1334, dem Todesjahr des Papstes mögen noch verschiedene häusliche Bestimmungen über die Einrichtung einer privaten Sängerkapelle existiren oder gemacht worden sein, von denen die allmählich zu veröffentlichenden Regesten Nachricht bringen werden. Nach dem jetzigen Stand des Materiales gilt aber Benedikt XII. (1334—1342), welcher 1339 die Avignon'sche Papstburg zu bauen begonnen hatte, als Begründer der päpstlichen Kapelle dortselbst.[1]

Es muß jedoch betont werden, daß in diesen Stellen nur von den *horae canonicae*, nicht aber von der Messe die Rede ist, obwohl nach kathol. Ritus die Konventualmesse nach der Terz (vor Sext und Non) selbstverständlich ist; ein feierliches Pontifikalamt wird für diese Zeit nicht erwähnt, und die Einführung des »französischen Kunstgesanges« (?) zu Avignon scheint erst in die 2. Hälfte des 14. Jahrh. zu fallen.

Beinahe 25 Jahre hindurch finden wir keine Nachricht über die päpstlichen Sänger; erst unter Urban V. (1352—1370) berichtet Steph. Baluzius l. c. pag. 416: »Et pro speciali dilectione septem pueros una cum magistro suo in scientia musicali peritissimo destinavit studio tolosano,[2] qui in missa majori studii voce dulci harmonisarent, atque in aliis facultatibus proficerent et erudirentur.« »Urban V. unterstützte[3] während seines Pontifikates fortwährend 1000 Scholaren an verschiedenen Studienanstalten. . . . In Toulouse hatte Innocenz VI. 1359 ein Kolleg gegründet und dazu sein eigenes Haus in Toulouse mit allem Zubehör und sämmtlichen Einkünften gegeben. Darin hatten 20 *»pauperes clerici collegialiter«* zu leben; den Gottesdienst mußten vier Priester leiten. Von den Scholaren sollen 10 *Jus canonicum* und 10 *jus civile* studiren; zu ihrem ferneren Unterhalte

[1] Vitae Paparum avenionen. Stephani Baluzii Tom. 1, pag. 234: »Item in domo, seu hospitio suo duodecim capellanos absque rochetis habere voluit, qui decantabant cotidie horas diurnas pariter et nocturnas. (loc. cit. pag. 237) Multa in principio sui pontificatus ordinavit, et statuit: inter quae hoc unum fuit, quod capellani sui dicerent horas canonicas cum nota, et quod omnes dormirent in uno dormitorio, nec haberent alios redditus, quam mensae papalis victum et vestitum.« Das stimmt auffallend mit dem Zeugnisse des Pietro Mallio (siehe Bollandisten Tom. VII, § 54), welcher von Gregor I. dem Großen meldet: »Et fecit ad S. Stephanum orphanotrophium, ubi primicerius et cantores manerent, de quibus jugiter essent cum pontifice, et essent ei bonum testimonium.«

[2] P. H. Denifle »Die Universitäten« S. 308 u. 339.

[3] Obwohl auch in Avignon eine *universitas* blühte, so hatte dieselbe durch die Pest so gelitten, daß um 1361 fast sämmtliche Professoren und Schüler ausgestorben waren; dieser Umstand wird zum Entschlusse des Papstes mitgewirkt haben.

wies ihnen der Papst unter anderm 25 000 Goldgulden *»manualiter«* an und schrieb ihnen die Lebensordnung vor. Das Kollegium, nach dem hl. Martialis benannt, erfreute sich der besonderen Gunst des Papstes, wie ja von den Päpsten schon frühe für arme Schüler in Toulouse gesorgt wurde.«

Nichts ist natürlicher, als daß Urban V. »die sieben Knaben mit ihrem in der musikalischen Wissenschaft sehr erfahrenen Meister«, dessen Name leider nicht bekannt ist, in dieses von seinem Vorfahren gegründete und reich dotirte Kollegium geschickt hat. Als Urban V. am 4. Juni 1367 in Corneto ankam, um für ein paar Jahre sich in Rom aufzuhalten, ließ er auf einem eigens errichteten Altare ein Hochamt singen *»cum nota solemniter«*, wie bei Baluzius, *loc. cit. p. 378* zu lesen ist. Baini nimmt an, daß dieser Gesang von den französischen Hofsängern ausgeführt worden sei; bestimmte Zeugnisse fehlen, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. »Rom[1] hatte seit mehr als 60 Jahren keinen Papst mehr in seinen Mauern gesehen. Die Stadt bot das Bild tiefen Verfalls: die Hauptkirchen, die lateranische Basilika, St. Peter und St. Paul, waren gleich den päpstlichen Palästen halb zerfallen.. . . . Der Papst ordnete alsbald die Wiederherstellung der zerfallenen Gebäude und Kirchen an. . . Weder die flehentlichen Bitten der Römer und die Mahnung Petrarca's, noch die Drohung der hl. Brigida, daß er sterben müsse, sobald er Italien verlasse, waren vermögend, Urban V. von seinem Entschlusse (wieder nach Avignon zurückzukehren) abzubringen. . . . bald nach seiner Ankunft starb er 19. Dez. 1370«.

G r e g o r XI. (1370—1378) kehrte, besonders dem freimüthigen Drängen der hl. Katharina von Siena folgend, definitiv nach Rom zurück und hielt am 17. Jan. 1377, begleitet von einem glänzenden Gefolge, seinen Einzug in die ewige Stadt.

Aus dem päpstlichen Archive konnte ich keine Zeugnisse finden, ob Urban V. und Gregor XI. die in Avignon konstituirte Sängerkapelle nach Rom transferirt haben; der Umstand jedoch, daß nach den größtentheils überstandenen kirchlichen Wirren unter M a r t i n V. (1417—1431) die päpstliche Kapelle stark mit Franzosen und Niederländern bevölkert ist, und daß auch die zur Verwaltung des Kirchenstaates schon unter Innocenz VI., welcher den frommen und energischen Kardinal Egidius Albornoz[2] nach Italien, dem Schauplatz der

---

[1] Pastor l. cit. S. 79.

[2] Wir werden unter Sixtus IV. (1471—1484) diesem Namen nochmals begegnen. Die nach mehr als hundert Jahren wieder aufgenommenen Bestrebungen für Herstellung kirchlicher Disciplin in den höchsten und niederen geistlichen Kreisen fußen auf Vorarbeiten und Anträgen des edlen Spaniers.

gräßlichsten Unordnungen und Verwilderungen (1353) gesendet hatte, zur Herstellung einiger Ordnung verwendeten Beamten lauter Provençalen waren, läßt die Vermuthung zu, daß die noch dem Namen nach existirende *schola cantorum* auch unter Gregor XI. von Franzosen bevölkert wurde.

Einiges Licht auf die Konstituirung der Privatkapelle des Papstes in Avignon wirft Bd. 457 des geheimen päpstlichen Archives »Nomina et stipendia Officialium et familiarium dni Papae«, welcher das Hofpersonal der Gegenpäpste aufzählt.[1]

Fol. 40 heißt es: »Anno 1378 Die XX. mensis Sept. fuit creatus dns noster Clemens papa VII. in fundis et ultimo mensis Octobris fuit in eodem loco in ecclesia cathedrali coronatus«. Das ist der berüchtigte Robert von Genf, welcher von den französischen Kardinälen als Nachfolger Gregors XI. in Fundi als Clemens VII. gegen Urban XI. aufgestellt und gekrönt wurde. Unter den »*fundis et alibi*« aufgenommenen »*capellani commensales*« wird (5. Nov. 1378) genannt: Aubertus coffes, *cantor. eccl. Xantonen.* Fol. 160 steht die Liste der Kardinäle, welche in Avignon (1394) den Nachfolger Benedikt XIII. als Gegenpapst wählten; fol. 181 endlich findet sich unter »Cantores sive capellani capelle et quidam alii familiares et servitores recepti per dictum Dnm nostrum« (Benedikt XIII.) eine Liste[2] von 14 Namen: »isti fuerunt recepti et juraverunt die 5. mensis Oct. 1394 et sunt recepti cum stipendiis consuetis«.

Fol. 181b, 1405, 8. Juli enthält die äußerst interessante Notiz: »Benedictus XIII. recepit in capellanum sue capelle dnm Raymundum Arnulphi, presbyterum Lemovicen. dioces. (Limoge) magistrum organorum ad vadia et stipendia unius alteriusve capellanorum ejusdem et juravit«.

Also auch die Gegenpäpste ahmten die Gepflogenheit der römischen Päpste nach, und umgaben sich mit Sängern für den täglichen Chordienst.

---

[1] Die ersten Blätter scheinen noch unter Gregor XI. geschrieben zu sein, denn unter dem Jahre 1372 (24. Okt.) heißt es: »Jo. Colini cantor fuit privatus de vadiis pro eo quia manus injecit in magistrum capelle!« Auch ein Theobaldus furnerii, Guido de Lange, Rob. Requeni, Robertus pisson und Jo. Volcardè, *presbyter Camerac. dioc.* werden fol. 21 als »cantores« genannt.

[2] Da auch in späteren Listen des 15. Jahrh. in ähnlichem Falle zuerst die Sänger stehen und dann die *clerici capelle* oder *camerae* folgen, so wird man nicht weit irre gehen, wenn in folgendem Verzeichniß die letzten vier als »Nichtsänger« angenommen werden. Die 14 Namen sind: Joannes de Moneyo, Richardus, Ancelmus, Jo. lathomi, Jo. Rogerii, Jo. Vitrarii, Rob. Nyot, Jo. de Altacuira (aus Chur?), Jo. Asproys, Jo. de Bosco (siehe einen Egidius de Bosco in »Wilh. du Fay« S. 122); Reginaldus du houx, Bataille, Hanetus, Jaquetus.

Aus der Zeit des rechtmäßigen Papstes Urban VI. (1378—1389) fand ich keine Notiz über Sänger; unter Bonifaz IX. (1389—1404) habe ich im 1. Hefte der Bausteine S. 55 den Henricus de Latunna und Egidius de lens (1389) sowie Henricus Tulpijn (1390), alle drei aus der Diözese Liège, aktenmäßig nachgewiesen.

So geringe auch die Resultate der vorstehenden Zeilen gegenüber vielen dunklen Punkten, deren Aufhellung wünschenswerth ist, beurtheilt werden mögen, so sicher ist die Kontinuität einer auserlesenen Sängerschaar, welche schon vor Gregor I. den liturgischen Gesang besorgte, und zu allen Zeiten bei den päpstlichen Funktionen durch Musik zur Erhöhung der Feierlichkeit, wenn auch unter den verschiedensten Wechselfällen, beigetragen hat. Die im Vorigen zusammengestellten, theils schon bekannten, theils neuen und quellenmäßigen Nachrichten können zukünftigen Geschichtsforschungen in diesem Gebiete wenigstens als Ariadnefaden durch das Labyrinth der Kunstgeschichte im frühesten und späteren Mittelalter dienen; einige darunter können sogar als Lichtschachte bezeichnet werden, von denen aus mit Sicherheit weiter vorgegangen werden kann. Wenn auch eine einzelne Beobachtung sich zur allgemeinen Erfahrung, wie eine einzige Schwalbe zum Frühjahre verhält, so ist doch das semper und ubique der päpstlichen Kapelle erwiesen, da Stockungen und niederer Wasserstand die Existenz des Flusses nicht beeinträchtigen, während andererseits Überschwemmungen demselben höchstens zu einem neuen Bette verhelfen, und das alte zum Eintrocknen zwingen. Dieser letzte Fall trifft buchstäblich im 15. Jahrh. zu. Der Zufluß von Norden her ist so stark und wirkte so umgestaltend auf die Formen der kirchenmusikalischen Gestaltung, daß man den Anfang der Kunstmusik, die sich aus dem gregorianischen Choral vermittelst des Kontrapunktes als würdiger Schmuck des Heiligthums und der kirchlichen Liturgie entwickelte, ohne Bedenken in das 15. Jahrh., also in das »Jahrhundert der Entdeckungen« verlegen darf.

Fétis schreibt im 5. Bande der *hist. générale de la musique* S. 281: »Das Resultat der Studien über die Musik der Mensuralisten und Déchanteurs des 12. und 13. (und ich setze kühn[1] dazu auch des 14.) Jahrhunderts führt zur Annahme, daß die guten Leute die Musikkunst ganz falsch behandelt haben. Falsch in der Notation, falsch

[1] Dabei stütze ich mich auf die Publikationen von Ed. Coussemaker: *l'histoire de l'Harmonie au moyên âge*, Fortsetzung der Gerbert'schen Scriptores, *l'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, und auf eigene Studien über Musiksammlungen des 14. Jahrh. bis Wilh. du Fay im 15. Jahrh., der den wichtigsten Anstoß für die reiche Literatur der letzten Hälfte des 15. Jahrh. gegeben hat.

in Bezug auf Mensur und Rhythmus, falsch in der Verbindung der gleichzeitigen Töne und in der Aufeinanderfolge der Tongruppen, sowie in den Bewegungen der Stimmen, die sich fortwährend kreuzen und hindern; falsch endlich, ja geradezu absurd, im Charakter und der Form der Tonsätze, welche in Zusammensetzungen verschiedener Gesänge bestehen, die durch Unterbrechungen der Phrasen und fortwährende Alterationen der Notenwerthe einen monströsen Zusammenklang von Dissonanzen ergeben, und die Textworte ohne Rücksicht auf ihre Zusammengehörigkeit, ja selbst in verschiedenen Sprachen unter einander mischen. Die bloße Möglichkeit einer solchen Musik ist eine so außerordentliche Erscheinung, und widerspricht den Naturgesetzen des menschlichen Organismus so sehr, daß man die Existenz derselben mit Recht bezweifeln könnte, wenn man nicht die monumentalen Beweise dafür vor Augen hätte. . . Man kann schwer begreifen, daß in dieser langen Zeit kein Mensch sich zur Frage an die Musiker[1] erschwungen hat, der ihnen gesagt hätte: 'Was ihr da macht, ist lächerlich. Wenn ihr kein Talent habt und nichts erfinden könnet, so solltet ihr wenigstens musikalische Ohren besitzen. Es handelt sich nicht um wunderbare Kunststücke, verunstaltet wenigstens das Volkslied nicht, und wenn ihr tripla und quadrupla verfertigt, so bedient euch der einfachen Harmonien'. Es ist nicht unmöglich, daß eine solche Äußerung damals als Beweis von Unverstand und Gefühllosigkeit gebrandmarkt worden wäre.«

Es liegt viel Wahrheit in dieser freimüthigen Schilderung von Fétis, und ich wage sie (wie oben bemerkt) auch noch auf ähnliche Kompositionsversuche im 14. bis zur Hälfte des 15. Jahrh. auszudehnen; aber die Bemerkung einerseits, daß der Abscheu vor den weltlichen Musikern, den Jongleurs, Musikanten, Böhmen (Zigeunern), Mene-

[1] Welchen Eindruck die weltliche Musik des 13. Jahrh. auf einen Minoritenbruder *Adam von Salimbene* aus Parma machte, ersehen wir aus seiner um 1380 geschriebenen Chronik (*Cod. 7260 fol. 124b* der Abtheilung *Vaticana*, siehe auch Literatur bei *Chevalier* unter *Salimbene*), in der unter anderem folgende Schilderung eines weltlichen Festes gegeben wird: »Fer. VI. in mense Junii in civitate pisana occurrit nobis (ihm und seinem Begleiter, einem Bettelmönche) quaedam curtis, quam ambo pariter sumus ingressi.... Erant etiam ibi puellae et pueri in aetate ydonea.... et habebant in manibus tam feminae quam masculi viellas et cytharas et alia genera musicorum diversa, in quibus modulos faciebant dulcissimos et gestus repraesentantes ydoneos. Nullus tumultus erat ibi, nec aliquis loquebatur, sed omnes in silentio ascultabant. Et cantio quam cantabant, inusitata erat et pulcra, et quantum ad verba et quantum ad vocum varietatem et modum cantandi usque adeo, ut cor iocundum redderetur supra modum. . . Cantare autem non cessaverunt, quousque fuimus ibi tam voce, quam musicis instrumentis. Et protraximus ibi longam moram; et vix scivimus recedere inde etc.«

strels und fahrenden Leuten[1] in den gebildeten und kirchlichen Kreisen ein tiefer und nicht unberechtigter war, und daß anderseits die Musikwissenschaft mathematisch und physikalisch, theoretisch und empirisch an die praktische Musik herangetreten war, um sie *a priori* zu konstruiren, verzögerte eine raschere Entwicklung der Musik als Kunst. Es muß aber stets betont werden, daß diese langen Irrfahrten ein nothwendiges Mittel für solide Bildung waren, und es bleibt bemerkenswerth, daß die Hauptträger dieser Kunstform die Niederländer W. du Fay, Gaspar Werbeke, Josquin Desprez, die Spanier Vacqueras, Morales, Scribano, die Franzosen Jo. Consilion, Ch. d'Argentille, Eleg. Genet (Carpentras), die Italiener Cost. Festa, Giov. Pierluigi da Palestrina, des Deutschen Andr. de Silva nicht zu vergessen, Mitglieder der päpstlichen Kapelle waren. Die allmähliche Loslösung ungehöriger Elemente im klassischen Kirchenmusikstile erfolgte erst definitiv von der Mitte des 16. Jahrh. ab, um bald wieder neuem Chaos und einer anderen Stilgattung den Platz zu räumen, während die päpstliche Kapelle den Palestrinastil noch gerettet hat.[2]

An den Namen Eugen IV. (1431—1447) kann man die fortdauernde und endgiltige Neubegründung der päpstlichen Kapelle knüpfen, und folgende Sätze über die römische Universität schildern auch, laut den nachfolgenden Excerpten über den Personalstand der Sängerkapelle, sehr zutreffend die Ursachen der Verzögerung und Unsicherheit, sowie für die Periode von Nikolaus V. angefangen die außerordentliche Zunahme fremder und einheimischer Musikkräfte, so daß die päpstliche Kapelle über 100 Jahre eine stattliche Reihe von Künstlern, Komponisten und Meistern aufzuzählen hat, und gleichsam eine Universität der kirchlichen Tonkunst bildete. H. Denifle schreibt l. c. p. 112: »Es war (anfangs des 15. Jahrh.) höchste Zeit, daß der Papst an die Neugründung der Hochschule zu Rom dachte, dessen Einwohner seit mehr als einem Jahrh. die drangsalvollsten Tage durchlebt hatten. Ein erschütterndes Ereigniß löste dort das andere ab: die Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon, innere Zwietracht, Okkupation durch Ludwig den Baier, Erdbeben, Revolution Cola's de Rienzi u. s. w. Wurde auch der päpstliche Stuhl wieder nach Rom zurückverlegt, so schlug doch das so-

[1] Siehe auch den Aufsatz von Jos. Sittard über dieses Thema in Vierteljahrsschrift 1. Bd. S. 175—200.

[2] Den Nachweis für diese Behauptungen bringt »Der Musikkatalog der päpstl. Kapelle«, welcher gegenwärtig in den Rob. Eitner'schen Monatsheften publizirt wird und auch als Einzelabdruck (2. Heft der Bausteine für Musik-Gesch.) erscheint.

fort eingetretene große Schisma neue Wunden. War es bei solcher Sachlage kein Wunder, daß die römische Universität nicht zu gedeihen vermochte und allen Wiederbelebungsversuchen spottete, so verstand es sich auch von selbst, daß die Unwissenheit immer mehr zunehmen mußte«.

Ganz ähnlich wird auch die Lage und Leistungsfähigkeit der ehemaligen *schola cantorum* gewesen sein, deren Name vom 15. Jahrh. angefangen nie mehr genannt wird.

Gleichwie mit dem Schreiben Eugens IV. vom 10. Okt. 1431 eine neue Epoche in der Geschichte der römischen Universität beginnt, und spätere Päpste auf Eugens Verordnungen zurückkommen, so auch mit dem *Rotulus* Eugens IV. vom 24. April 1431 (siehe Wortlaut im 1. Heft der Bausteine S. 115) und besonders der Bulle *Et si erga cunctos* vom 2. Febr. 1443 (welche unten zum Abdrucke kommt), auf welche sich die Päpste des 15. Jahrh. berufen.

Im ersten Theil unserer Arbeit soll chronologisch und regestenartig nach den im päpstlichen Geheimarchiv (*Arch. s. p.*), im Staatsarchiv (*Arch. st.*), Kapellenarchiv (*Arch. c. p.*) und Archiv von St. Peter (*Arch. S. P.*) excerpirten Notizen Name, Herkunft, Eintritt etc. der päpstlichen Sänger aufgezählt werden, unter Registrirung besonderer päpstlicher Erlasse, Privilegien oder bedeutender Vorkomnisse. Zu diesem Zwecke wurden beispielsweise im *Arch. s. p.* beinahe 500 Bände durchgemustert, im *Arch. st.* war der Sekretär Corvisieri aufs peinlichste besorgt, jede diesbezügliche Notiz herbeizuschaffen und zu überlassen, im *Arch. S. P.* legte Don Pietro Wenzel selbst Hand an wichtige Excerpte, die um so interessanter sind, als sich dadurch herausstellt, daß gegen Ende des 15. Jahrh. die Sänger von St. Peter ihre Stellung als Vorbereitung für den Eintritt in die päpstliche Kapelle ansehen konnten. Den liebenswürdigen Herrn, welchen diese Zeilen zu Gesichte kommen, seien sie ein beredtes Zeugniß des wärmsten Dankes für die Möglichkeit, so viel neues Material der Musikgeschichte zuführen zu können. Im zweiten Theile wird als Fortsetzung dieser Arbeit ein genaues Register der Tauf- und Zunamen hergestellt werden, das zugleich als Lexikon der päpstlichen Sänger dient, und theils unter Benutzung von Fétis *biogr. universelle* und van der Straetens *la musique aux pays-bas* das Wichtigste aus den bekannten Biographen wiederholt und das Irrthümliche verbessert, theils die Kompositionen aufzählt, welche das päpstliche Kapellenarchiv von seinen ehemaligen Mitgliedern noch besitzt.

Hunderte der folgenden Namen werden nicht das geringste historische Interesse bieten, ja kaum Erwähnung verdienen, aber gleich-

wie beim Baue tausende von Sandkörnern herbeigeschafft werden müssen, wenn sie auch nur zur »Mörtelbildung« verwendet werden, so scheinen auch obskure und sonst nirgends genannte Personen nicht übergangen werden zu dürfen. Theils läßt sich daraus die Nationalität erkennen, und auch die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß spätere Forschungen den einen oder den anderen Namen als tüchtigen Komponisten oder irgendwie bedeutenden Menschen entdecken, und dessen Existenz in der päpstlichen Kapelle als willkommene Notiz verwerthen können.

Über die Zeit von 1400—1440 kann ich mich hier kurz fassen, da dieselbe im Artikel über Wilh. du Fay S. 56—70 unter Quellenangabe besprochen worden ist; ich lasse nur mit Anführung der Jahrzahlen die Namen abdrucken, da im 2. Theile wieder auf dieselben zurückgegriffen werden muß.

III. Die päpstliche Kapelle von 1404—1471.

Die wenigen Namen unter Bonifaz IX. (1389—1404) wurden oben aufgezählt.

Aus der Zeit von Innocenz VII. (1404—1406) konnte keine Notiz entdeckt werden, seine Bulle über die Zurückführung des Studiums der Wissenschaften und freien Künste nach der ewigen Stadt läßt annehmen, daß er auch dem kirchlichen Kunstgesang seine Sorgfalt gewidmet haben würde, wenn er länger gelebt hätte. »Die damaligen Wirren waren für die Musen unzweifelhaft sehr ungünstige Zeiten« bemerkt Pastor treffend l. c. S. 130.

Unter Gregor XII. (1406—1409) werden (Baust. I, 56)[1] »Nicolaus, olim Simonis de leodio und Erasmus, canonicus Gaitanus« als päpstliche Sänger aufgenommen.

Der Konzilspapst Alexander V. lebte nur 10 Monate; von Johannes XXIII. (1410—1415) bezeugen die Historiker aller Schattirungen, daß er ganz weltlich gesinnt, nur irdischen Interessen ergeben, mehr Kriegsmann als Kleriker war. Als Sänger sind 1412 Petrus lair Clericus Cenomanen. und 1414 Joannes Pelerini clericus Lucionen. eingetreten. Übrigens gilt der apostolische Stuhl von der Resignation Gregors XII. bis zur Wahl Martins V. (1417) für erledigt und das Konzil zu Konstanz, dem auch die Kardinäle beiwohnten, führte die Regierung der Kirche und des Kirchenstaates,

[1] So werde ich für die folgenden Zeilen kürzen, um auf das 1. Heft der »Bausteine für Musikgeschichte Wilh. du Fay«, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1885, zu verweisen, wo die Quellenangabe und genauere Notizen über Namen, Herkunft, Bezahlung, *litera testimonialis* etc. zu finden sind.

und nahm auch die Administration in die Hand. Auch die Sänger wurden vom Konzil bestätigt (siehe Baust. I, 56), nämlich Joann. Lebonera alias Hassoas, presb. Tornacen. Dioc., Paulus de monte sancto (1416) und Franc. Gousserat, canonicus Neucastren.

Am 11. Nov. **1417** wurde der Kardinaldiakon Otto Colonna als Papst Martin V. in Konstanz gewählt. »Die 39 Jahre, welche die Spaltung gedauert, waren die größte Krisis, welche die römische Kirche in ihrer fast 2000jährigen Geschichte zu überstehen gehabt hat«.[1] Der neue Papst reiste am 16. Mai 1418 von Konstanz ab; in diese Zeit fallen die *litterae testimoniales* (über Bedeutung und Wesen derselben siehe Baust. I, 62) für Petr. Lair und Mattheus Hanelle, Rothomagen. dioc., sowie die Eintragung folgender Sänger 7. Mai **1418,** welche mit Martin V. über Genf nach Mantua reisten: Mattheo Hanelle, Andr. de Mauro, Perthenardo tenorista, Adr. Reineri, Steph. Chanelle, Jo. Dornar (Dorrenar), Jo. de Comeriaco. Am 7. Juli des nämlichen Jahres leisteten den Eid: Bertauldus Danci, presb. *Tenorista* Belvacen. dioc., Jo. Delesme, presb. Cenomanen. dioc., Joannes Bolengarii, Remen. dioc., Jo. luce, Rothomagen. dioc., Jo. Redois, tenoriste, Tornacen. **1418,** 8. Apr. datum Constancie (Arch. s. p. Div. Camer. Bd. 4) erhält der Schatzmeister Weisung, dem »Magister Capelle dni nostri pape et palatii apostolici« 6 fl. auszuzahlen; im folgenden Aktenstücke wird sein Name genannt Bartholomaeus Antonii. Das Amt des Sakristan, *magister capellae* und *palatii* sind in seiner Person vereinigt; als Extraeinkünfte erhält er Wachs, Weihrauch etc.; der *primicerius* ist also für immer verschwunden.[2]

---

[1] Pastor l. c. S. 163; vgl. Gregorovius VI³, 620. »Jedes weltliche Reich würde darin untergegangen sein; doch so wunderbar war die Organisation des geistlichen Reiches und so unzerstörlich die Idee des Papstthumes selbst, daß diese tiefste der Spaltungen nur dessen Untheilbarkeit bewies.«

[2] Baini (l. c. Tom. I. p. 261) erzählt uns nach einem Dokument, daß bereits am 11. Aug. 1397 Angelo, *Abbate Monasterii S. Mariae de Rivaldis* als »Magister cappellae D. N. Papae« d. h. Bonifaz' IX. genannt wird. Aus »Acta selecta caeremonialia« von *Jo. Bapt. Gattico* (l. c. p. 262, Note 358) führt er nach *cod. vatic.* 4736 die päpstliche Hofdienstordnung an, welche um 1409 von Strabensis zusammengestellt wurde; nach derselben bestand das Amt des *magister capellae* darin: »Debet in prandio coram Domino nostro bibliam legere, et benedicere ac »gratias« intonare: et pro hoc debet in palatio apostolico prandere, non tamen coenare. Si autem ipse magister idoneus non fuerit, debet ex ipsis cantoribus unus eligi, qui praemissa faciat.« Musikalische Fähigkeiten sind also von ihm nicht verlangt, und nur in Anbetracht des Rechtes den *magister capellae* in seiner Funktion zu vertreten sind die päpstl. Sänger *familiares* und *continui commensales*.

Nach einem viermonatlichen Aufenthalt in Mantua[1] weilte der Papst bis 9. Sept. **1420** in Florenz; daselbst sind *litt. testim.* und Aufnahmen folgender Sänger ausgefertigt worden: (Baust. I, 57) 21. Okt. **1419** Math. Thoronte alias Brugant, Cameracen. dioc. (schon seit 23. Dez. 1417 da, jetzt neu bestätigt), 30. März **1420** Petrus de Fonte Rothomag., Jo. Dore ebendaher, Toussanus de Ruella, Noviomen. dioc., 30. April des gleichen Jahres Jo. de Carnin, Tornacen. dioc., 1. Juni Nicol. Zacarie brundusin. dioc.

Martin V. fand bei seinem feierlichen Einzuge Rom in solchem Elende, daß es »kaum die Gestalt einer Stadt hatte. . . . Die allgemeine Armuth war so groß, daß schon 1414 selbst am Feste Peter und Paul keine Lampe an der Konfession der Apostelfürsten hatte angezündet werden können« (vgl. die ergreifende Schilderung mit reichster Quellenangabe bei Pastor l. c. S. 168).

Für die Sängerkapelle war schon in Konstanz und Florenz gesorgt worden; im März **1421** werden 14 aufgezählt, deren Namen bereits bekannt sind.

Es muß hier wiederholt betont werden (siehe auch Baust. I, 64), daß die Orthographie der Namen anfänglich zwei und mehr verschiedene Personen vermuthen läßt; dieselbe sieht besonders bei den ersten Einträgen oft höchst bedenklich aus, erst nach einigen Monaten, wenn sich der Kanzlist mit seinen Leuten näher bekannt gemacht hatte, wird der richtige Name klarer, aber meist italianisirt oder latinisirt.[2] **1422** wurden Riccardus Bellengues, Tullen. dioc., Teobaldus Ferrinus, Parisius Justoti eingetragen, Bertoldus Danci (Dance, Dossi) als *dicte capelle magister* bezeichnet und die Zahl von 12 Sängern festgehalten.

1423 erfahren wir (Baust. I, 58), daß dieselben ein eigenes Haus besaßen, in dem sie gemeinschaftlich wohnten.

1424 tritt Philippus foliot ein, **1425** Nicol. fageti; im Febr. sind nur 9 Sänger angegeben, im Juni erscheint Nic. Grenon aus Cambrai mit seinen Singknaben (*cantores pueri* und *parvi.*).

1426 sind 9 Sänger, darunter neu Petr. scutiferus und Jo. Vicenot; im April tritt Jo. Dupassage aus Besançon ein.

---

[1] In Mantua wurden 4. Jan. **1419** registrirt: Matheus Hanelle, Bryandus, Adrian Rayner, Jo. Dornert, Jo. Redois, Guillermus magnus, Egidius lenfant, Jo. de s. Paulo; März Vinc. Fabri; Juni Jo. Carnin.

[2] Die beiden Archive *Arch. s. p.* und *Arch. st.* ergänzen sich hier in glücklicher Weise; besonders wenn in ersterem die *litterae testimoniales de fructibus percipiendis in absentia* ausgestellt, oder in letzterem die Namen jährlich zwölfmal und mehrere Jahre hindurch aufgezählt werden. Die dabei mit unterlaufenden Namensverstümmelungen werden im 2. Theile, dem alphabetischen Sängerlexikon, genau zusammengestellt werden, um den wahren Namen zu konstatiren.

1427 zählt die Liste 10 Erwachsene und 6 Knaben auf.

1428 fehlt Nic. Grenon, als 10. steht Barth. pugnare (Poignare); im Dez. werden 11 genannt, unter denen drei Neuaufgenommene sich befinden, nämlich als 9. Guillelmo du Fay[1], 10. Gualtero liberti, 11. Jac. Robaille.

Martin V. starb 1431 am 20. Febr., schon am 3. März erfolgte die Wahl von Eugen IV., am 11. die Krönung.

Unter dem 1. Aug. **1431** lautet die Sängerliste (Baust. I, 66): 1. Jo. Redois, 2. Egidius lenfant, 3. Tussanus de Ruella, 4. Guillelmo du Fay, 5. Barth. Poignare, 6. Jo. de Cruce alias monamy, 7. Jac. Ragot, 8. Egidius laurry, 9. Jo. Brassart; jeder ist mit 5 fl. honorirt; im Nov. fehlen 3 und 9, statt ihrer Guill. de Malbecq und Arnoldo de latinis; **1432** bringt 11 Sänger, zu den vorigen: Georg Martini und Jo. Mileti. Fortwährender Wechsel von 9—11 Sängern, neue Namen Clemens Hebert, Jo. Marsille; **1433** nur mehr 5 Sänger (Ursachen siehe Baust. I, 67).

Von **1434—1443** weilte Eugen IV. theils in Florenz, theils in Bologna wegen der Unruhen in Rom. Neue Namen der Sänger in dieser Periode sind: Jac. Ranucii, Nicol. de Veruculis, Alfonso Zamorensis, Henricus de Fundis, Andr. de Francomonte, Gerardus le Gay, Petr. Grossicapitis, Jo. Hurtault,

[1] Über die archivalische Studie »Wilh. du Fay« sind in Deutschland kürzere Besprechungen in den Laacher-Stimmen, Histor. polit. Blättern, Rundschau u. s. w. erschienen; die bedeutendste selbstständige und ausführliche Recension ist eine Serie von 6 Artikeln im französ. Musikjournal »*Le ménestrel*«, von *Mich. Brenet* verfaßt (Nr. 37—43 des Jahrg. 1886). Schon im 1. Theil vorliegender Studie werden neue Funde registrirt werden, und der Rest wird im 2. Theile unter alphabetischer Ordnung der Namen Platz finden. Was ich in Baust. I, 100 über den Einfluß des *Pierre d'Ailly* geschrieben habe, der die eigenthümliche Erscheinung bewirkt haben soll, daß so viele Sänger aus Cambrai in die päpstl. Kapelle eintraten, modifizire ich nach Kenntniß der Monographie »Peter von Ailli von Dr. Paul Tschackert. Gotha bei Perthes, 1877« dahin, daß 1) *Pierre* im Jahre 1420 starb und am 6. Aug. 1422 in der Kathedrale zu Cambrai beigesetzt wurde, wobei auch »*les Enfans*« mitgesungen haben; 2) »durch seine Zugehörigkeit zum deutschen Reiche gehörte Cambrai unter die Obedienz des röm. Papstes; aber die Sympathie mit Ailli's viertem Amtsvorgänger, dem nachherigen Papste Clemens VII. von Avignon, erhielt die Diözese auch bei dem Gegenpapst Benedikt XIII. (Peter von Luna).« Als durch die Papstwahl in Konstanz die kirchl. Einheit wieder hergestellt war, entwickelte sich in Cambrai ein reiches kirchliches Leben. Tschackert erwähnt S. 96, daß »in der Kathedrale 45 Domherrn das Kapitel bildeten, jedes Kanonikat mit 3000 Livr. dotirt war und 53 Vikare zum Domchor gehörten.« Die vielen Pfründen also, mit denen Cambrai ausgestattet war, und deren Erträgnisse dem Benefiziaten einen sicheren Lebensunterhalt gewährten, wenn er auch einen *procurator idoneus* besolden mußte, übten eine bedeutende Zugkraft nach Rom aus, wo ihnen außer dem päpstl. Monatsgehalte durch die *litt. testimoniales* auch die Möglichkeit geboten war die *fructus in absentia* zu percipiren.

Jo. Postel, Rud. Gueroult (auch mirelibra), Clem. la gache, Jo. de Viseto (auch Foulzini.)

Eine kulturhistorisch kostbare Schilderung über Gesang und Musik an dem Tage, als Eugen IV. am 24. März 1436 in Florenz die Kathedrale einweihte, findet sich in der vatikan. Bibliothek (*Palatin. No. 1603*, Pergament in 4°, f. 4b, auch als Kopie auf Papier unter No. 1605). *Jannocius Manetti* beschreibt als Augenzeuge die von Eugen IV. und der Republik Florenz veranstalteten Feierlichkeiten dieses Festtages (vgl. Baust. I, 102 Anm.), schildert die »ingens ordo tubicinum fidicinumque«, welche den Festzug eröffneten, sowie deren Kleidung und die verschiedenen Personen, welche sich an der Prozession betheiligten, deren Einzug in die Kirche, sowie den Eindruck, welchen er von der feierlichen Musik und dem herrlichen Gesang empfangen habe.[1]

Kurz nach dieser Einweihung des Brunelleschi'schen Wunderwerkes reiste Eugen IV. nach Bologna, verweilte dort bis 1439 und hielt sich bis 7. März 1443 wieder in Florenz auf.[2]

---

[1] »Interea tantis tamque variis canoris vocibus quandoque concinebatur, tantis etiam symphoniis ad celum usque elatis interdum cantabatur, ut angelici ac divini cantus nimirum audientibus apparerent adeoque audientium aures mira variarum vocum suavitate titillabantur, ut multum admodum ceu de syrenum cantibus fabulantur obstupescere viderentur, quod in celis etiam quotannis hac ipsa solemnissima die qua principium humane salutis apparuit ab angelis fieri non impie crediderim, ut diem festum celebrantes suavissimis cantibus vehementius indulgerent. Interdum vero ubi consuetae canendi pausae fiebant usque adeo iocunde suaviterque personabatur, ut ille mentium stupor iam ex suavissimarum symphoniarum cessatione sedatus rursus vires ob admirabiles sonos resumere videretur, quod nonnulli gravissimi auctores tymoteum orpheumque prestantissimos omnium personandi magistros fecisse memorie prodiderunt, ut alter sua varia armonia ad quemcunque animi motum homines converteret, alter vero quod mirabilius est ob incredibilem quandam armonie suavitatem lapides et arbores ceteraque id genus omnia, partim animantia partim vero inanimata, incredibile dictu ad se pertraheret. Ita per hunc modum fieri videbatur, ut omnes paulo humaniores sensus nostri partim suavissimos cantus dulcissimosque sonos audientes, partim varios ac redolentes vapores facientes, partim denique admirabilia omnia ornamentorum genera conspicientes varie hilarescerent. . . . .

In sanctissimi corporis elevacione tantis armoniarum symphoniis, tantis insuper diversorum instrumentorum consonationibus omnia basilice loca resonabant, ut angelici ac prorsus divini paradisi sonitus cantusque demissi celitus ad nos in terris divinum nescio quid, ob incredibilem suavitatem quandam, in aures nostras insusurrare non inmerito viderentur. Quocirca ex tempore tantis equidem voluptatibus potitus sum, ut beata vita frui hic viderer in terris, quod utrum ceteris astantibus acciderit non plane scio; de me ipse idoneus testis sum.« Die warme und schöne Schilderung giebt einen neuen Beweis für die Leistungen der päpstlichen Sänger, unter denen sich auch Wilh. du Fay befand (vergl. Baust. I, 95).

[2] Pastor l. c. S. 229: »Es war von der allergrößten Bedeutung, daß Eugen IV. gerade Florenz, die eigentliche Stätte der neuen Kunst und den geistigen Mittel-

Bis hierher genügten die kurzen Hinweise auf das bereits in Baust. I, 56—70 aus Archiven gesammelte und belegte Material; für die folgenden Jahre, bis 1534 beiläufig, dienen uns als Führer und Quelle die Aufzeichnungen der *Mandati diversi* aus den Bänden des *Arch. st.* zu Rom (*Piazza Firenze*), welche nur einige unwesentliche Lücken aufweisen. Was dem *Arch. s. p.* entnommen wurde, soll in Fußnote als Ergänzung und Erweiterung untergebracht werden.

1442 lauten die Namen der zehn Sänger von Jan. bis April: 1. Rich. herbare, 2. Alf. Zamoren., 3. Andr. de Francomonte, 4. Gerardus le Gay, 5. Petr. Grossicapitis, 6. Joh. Hurtault, 7. Joh. Postel, 8. Radulf mirelibra (Goueroult), 9. Clem. lagache, 10. Joh. de Viseto (Foulzini). —

Mai und April fehlt Gerard ohne Ersatz, Juli (neu) Petr. Landrich. August fehlt auch Foulzini, neu Pietro longi, im Nov. Petr. de langhe genannt.

Im Jahre **1443** traten Lucas Warner (Garner) und Jo. Fede *alias* Sohier ein.

Am 1. Febr. **1444**[1] erließ Eugen IV. zu Gunsten der Kleriker seiner Kapelle (Sänger und Altardiener) jene Bulle, von der oben die Rede war, und die auch in späteren Bullen der Päpste immer erwähnt wird und mit den Worten beginnt: »Et si erga cunctos clericali ascriptos militiae nos liberales exhibere consueverimus, decens tamen reputamus et congruum illos amplioribus nos debere prosequi favoribus gratiosis, quibus ad id per eorum fidelia obsequiorum impendia obligamur. Dudum siquidem quibusdam ex dilectis filiis nostris familiaribus, continuis commensalibus, tam Cantoribus et Capellanis, quam aliis quorum nomina in certo libro Cancellariae Apostolicae describi fecimus ad Canonicatus et Praebendas dignitates personatus, administrationes ac officia, necnon Beneficia ecclesiastica cum cura et sine

punkt aller humanistischen Bestrebungen in Italien, zum Wohnsitz wählte ... In Florenz leben und sich der neuen Strömung entziehen, das war unmöglich... In Folge der Wirren, die über den Papst hereinbrachen, versiegten die Quellen des Verdienstes, und viele Curialen verließen ihren bedrängten Herrn.« Vgl. Baust. I, 67; auch Wilh. du Fay schied aus der päpstl. Kapelle im Juni 1437.

[1] Adami und Baini datiren unrichtig 1443, wahrscheinlich wegen Nichtbeachtung der sogen. Florentiner Zeitrechnung, nach welcher das Jahr 1444 erst mit Ostern begann, während nach der gewöhnlichen Rechnung alle Aktenstücke, welche vom Januar bis April 1443 datirt sind, in das Jahr 1444 fallen. Ein Blick auf die Pontifikatjahre hätte genügt, um diesen Irrthum zu erkennen; die Bulle, deren Original im *Arch. c. p.* liegt, schließt nämlich: »Datum Romae apud S. Petrum, anno incarnationis Dominicae millesimo quadringentesimo tertio Kal. Februarii, Pontificatus nostri anno tertio decimo.« Als Ausfertiger sind *Poggius* und *M. de Magio* unterzeichnet.

cura, praestimonia, praestimoniales portiones et simplicia beneficia per diversas nostras litteras sub datum VIII. Kalendas Maji, Pontificatus nostri anno primo gratias fecimus exspectativas, et deinde inter alia motu proprio voluimus, statuimus et ordinavimus, quod dicti Familiares« etc.[1] Den Inhalt bildet die Bestätigung der früher den Einzelnen in Folge ihres Gesuches ertheilten Kanonikate, Benefizien u. s. w., und dehnt diese außerordentlichen Einkünfte, welche auch als Belohnung nach längerer Dienstzeit und als Pensionsgelder zu betrachten sind, auf sämmtliche als *familiares* aufgenommene Mitglieder aus. Ueberdies wird ihnen der Vorzug vor allen anderen Präsentationen auf kirchliche Benefizien, auch wenn der Kaiser dieselben vorgenommen hätte, eingeräumt, in Kraft der *litterae testimoniales.*

Solche Privilegien waren wohl ein Mittel gute und tüchtige Kräfte anzuziehen, und wir werden auch den steten Zuwachs der Sängerkapelle beobachten können, andererseits aber wurden sie die Quelle fortwährender Streitigkeiten und Prozesse von Seiten verschiedener Bischöfe und Kapitel, welche den ihnen aufgedrungenen Kanonikus und Benefiziaten nicht zum Genusse der ihm verliehenen Präbende zulassen wollten, trotz der oft jährlich wiederholten »litterae testimoniales de fructibus percipiendis in absentia«. Daher auch erklärt sich bei manchen Namen der fortwährende Wechsel und die kurze Mitgliedschaft als päpstlicher Sänger; sie traten lieber das Sichere und Gewisse persönlich an, als daß sie mit dem Warten sich abspeisen ließen.

1445 sind 12 Sänger mit Namen genannt, unter denen Ludovico de loco (im Sept. du lieu) zum erstenmale erscheint. Ende dieses Jahres fehlen Andr. Zamoren., Rad. Mirelibra, Fede (Sohier) und Hurtault, die Kapelle ist auf 8 reducirt, neu Petr. Frebert.

Diese Zahl bleibt während des Jahres **1446** bis zum März **1447**, wo sich nach achtjähriger Abwesenheit Jo. Marsili wieder einfindet.

Hier bricht der Band Mandati Eugenii IV. ab, denn Eugen IV. starb am 23. Febr. 1447; der folgende Band reicht von 1447—1452 und beginnt unter Nikolaus V. (1447—1455) mit einer Aufbesserung der Sänger von 5 auf 8 fl. monatlich.[2]

---

[1] Den Wortlaut dieses Schriftstückes vom 24. April 1431 siche in Baust. I, 115; vom Abdruck des ganzen Breve vom 1. Febr. 1444 sehe ich hier des Raumes wegen ab, und begnüge mich mit obiger Inhaltsangabe, da die vielfachen Wiederholungen des weitschweifigen Kanzleistiles für unsere Zwecke kein Interesse haben.

[2] »Imperium difficile suscepit, multis in rebus conturbatum et quod est difficilius egenum« schreibt der obenerwähnte Poggius am 6. Mai 1447. Pastor l. c.

Bereits am 15. Juli **1447** bestätigte Nikolaus V. die Privilegien der Hofbeamten und am 1. Okt. des nämlichen Jahres auch die der Sänger und Kapläne mit dem Schreiben »Cupientes, ut dilecti familiares nostri . . . et in capella Cantores Capellani« etc.[1] In letzterem werden mehrere Sänger mit Namen aufgeführt: Richardus Herbare *magister in artibus*, Daconen. (?) dioc., Petr. Grossicapitis, presb. Tornacen., Jo. Hurtault, clericus Ambianen., Jo. Postel, presb. Tornacen., Clem. la gache, presb. Morinen., Petr. Frebert, presb. Lexomen., Gerardus le Gay, clericus Remen., dann magister in artibus Lucas Warner[2] presb. Cameracen., Jo. Puyllois, Clericus Cameracen. Nikolaus V. war am 19. März 1447 feierlich gekrönt worden; die Sängerliste[3] vom 1. April lautet: 1. Herbare, 2. Grossicapitis, 3. Hurtault, 4. Postel, 5. la gache, 6. Viseto, 7. Landrik, 8. Frebert, 9. Marsilli, 10. Varnery, zu denen sich im Mai als 11. Vinc. Gricu gesellt, der aber nur mit 4 fl. honorirt wird. Im Sept. ist statt Landrik zum erstenmale Jo. de Monte aufgeführt. Oktober ist Guill. Austrini mit 8 fl. als 11. und Gricu mit 4 fl., im Nov. Gerard le Gay (siehe 1443) wieder aufgezählt, so daß die Zahl 13 erscheint, welche im Dez. durch die Namen Jo. puyllois (pullois) und Benedictus Girard (auch Gerard) auf 15 anwächst; Gricu hat allein nur 4 fl.

1448 April fehlen Monte und Gerard, im Mai tritt Jo. Fontayne und Petro Plonchet ein; der letztere erhält mit Gricu monatlich 6 fl. Im Juni wird als 16. Jo. de Rems, *alias* Gobert und Gonbert) genannt. Im Nov. fehlen Landrik und Gricu, statt ihrer als 15. Jo. de Fraccinis mit 6 fl. und 16. Jo. Calot mit 5 fl.; der 15. erhält bereits im Januar 1449 8 fl., Calot bleibt bei 5 fl., wird aber im Mai nach Abgang von Plonchet ebenfalls mit 8 fl. bedacht.

1449 in *Mandati Nicolai V.* 1447—52 stehen die Sänger von dem übrigen Personal der Kapelle getrennt, und zwar ein *Sacrista* (episc.

S. 291: »Eugen IV. hatte das Papstthum zu einer gefürchteten Macht erhoben; Nikolaus V. wollte es als eine Macht des Friedens, der Versöhnung und klugen Mäßigung hervortreten lassen.«

[1] Dieselben sind in einem Breve Pius' II. vom 15. Jan. 1460 reproduzirt, das im *Arch. c. p.* aufbewahrt wird und neue Gnadenerweise verleiht.

[2] **1448**, 3. Juni (*Arch. s. p. Div. Camer.* Bd. 26, f. 77) *Litt. testim.* für Venerab. vir Lucas Warner Cameracen. et B. Mariae Anthonien. Cameracen. dioc. ibid. f. 116 wird er 15. Mai 1449 presbyter Capellanus perpetuus ad altaria S. Laurencii in Cameracen. et S. Andreae b. Mariae Anthonien. und S. Margaritae du ploys infra limites Brancen. genannt.

[3] Ich beschränke mich, die Sängerliste nur beim Wechsel des Pontifikates vollständig mitzutheilen und den Zugang anzumerken; der Abgang ergiebt sich dann von selbst.

Civitatis Castelli) mit 6 fl., ein Ceremonienmeister 5 fl., 2 Kapläne: Petr. Ricardo und Nic. Fabri mit je 8 fl. und ein Unterceremoniar mit 5 fl.

Die 16 Sänger bleiben bis März **1450**; Grossicapitis tritt aus und es erscheint Jo. Mauroy (auch Maroy). Im Mai kehrt Jo. de Francomonte[1] wieder, ein Jo. clericus tritt als 18. ein. Im Aug. sind nur mehr 12 Sänger aufgeführt. Im Dezember sind 16 (darunter auch neue Sänger) notirt: Jo. Praepositi, Golinus Madoche, Jo. de Monte (siehe 1447), Jo. Philibert, Jo. Daucieux (auch Laucieux und Laureux geschrieben).

1451 steigt die Zahl auf 18 durch Eintritt von Florentio Alexandry und Benedictus Diroche (auch Direde und Lirede geschrieben); im März des näml. Jahres sogar auf 21 durch Eintritt von Walrano Rogerio, Georgio Sguri[2] und de Fraxenis. Diese Zahl ändert sich während der folgenden Monate in 17, 18, 19, bleibt aber von Nov. **1451** bis März **1452** bei der Ziffer 18, da Landrich, Mauroy und Praepositi definitiv fehlen.

Vielleicht hängt dieser Zuwachs von Sängern seit 1450 mit dem großen Jubiläum zusammen, mit welchem eine wahre Völkerwanderung nach der ewigen Stadt begann (siehe Pastor l. c. S. 324 flgde.); die plötzliche Abnahme im August des gleichen Jahres mit der schrecklichen Pest, welche im Sommer folgte, in Folge welcher auch Nikolaus V. am 15. Juli die Stadt verließ. Am 19. März 1452 fand die letzte Kaiserkrönung, von Friedrich III., zu St. Peter statt (deren genaue Beschreibung siehe Pastor l. c. 378 flgde.), bei welcher 18 päpstliche Sänger mitwirkten.

Nikolaus V. kann als Hauptbeförderer der Renaissance auf künstlerischem Gebiete gelten; eine quellenmäßige Schilderung der unter ihm entwickelten Thätigkeit lieferte Eug. Müntz, besonders in »Les Arts à la cour des papes etc.« Paris 1878. Ueber den Stand der Musik weiß er jedoch keine Nachricht zu bringen; daher sind die hier gegebenen Notizen um so wichtiger, obwohl im *Arch. stat.* leider die Bände aus der Zeit von März 1452 bis zum Tode des Papstes, 24. März 1455, fehlen.

---

[1] **1451**, 26. Febr. (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 26, fol. 185) *Litera de fructibus percipiendis* für »venerab. vir dominus Andr. de francomonte, Canon. ecclesiarum Noviomen. Ambianen. ac S. Petri de Mastriis Remen. dioc.« — ibid. Bd. 20, f. 193 wird Jo. Postel als »presbyter, rector parochialis eccl. Ville de laudas, Tornacen. dioces.« betitelt (1442).

[2] **1453**, 6. Jul. (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 27, fol. 55) *Lit. testimon.* für Georgius Sguri, Canonicus ecclesiae Tervisin. ibid. f. 219, 101, 17 wird Jo. Hurtault als Attrebaten. genannt. ibid. fol. 102 *litt. testim.* für »Golino Madantiz, presbyter Rector parochialis Beyhmarin extra muros Antwerp. Cameracen. dioc.«

Calixt III. (Alonso de Borja) wurde am 8. April **1455** zum Papste gewählt und am 20. gekrönt. Die Sängerliste[1] vom Mai (*Arch. stat., Mand. dir.* fol. 12) enthält 18 Sänger, unter denen 5 bisher nicht aufgeführte Namen sich befinden.

Martinus de Bello Episc. civitatis Castelli wird an der Spitze als *magister capellae* mit 10 fl. genannt, dann folgen: 1. Rich. herbart (herbare), 2. Jo. Hurtault, 3. Jo. Marsille, 4. Petr. Frebert, 5. Jo. puilloys, 6. Jo. Gobert, 7. Jo. de Monte, 8. Jo. Philibert, 9. Colinus Madoch, 10. Floriano Alexandri, 11. Bened. Sirede, 12. Wallr. Roger, 13. Georgio Sguri, 14. Phil. Ladai (Latai, Laday), 15. Petr. franconie, (franchomme), 16. Jac. Boni, 17. Laurent. Camer (chamer, canner), 18. Henr. Rosa (rossa, auch de Zelle).

Der Personalstand unter Nikolaus V. hat sich demnach wenig verändert, die Zahl 18 ist geblieben, der *mag. capp.* steht nach dem *sagrista*. Im Sept. fehlen Sirede und Laday; im März **1456** treten Jo. de castello (Castellon) und Jo. Corbie ein, im Juni fehlt Herbare, im Juli erscheinen Ant. Cortit (Cortill, Curtit, Curtis, Corti und Bertoletto pillart. Letzterer erhält nur 4 fl. und ist wahrscheinlich identisch mit einem Petro infanti, der im August 6 fl. erhält und später unter Petr. Pifart oder Pillant aufgeführt wird. Mit August 1456 schließt dieser Band, und wir haben eine Lücke bis März **1457**, wo 16 Sänger aufgezählt sind; Jo. Corbie wird hier Jo. Jorland *alias* corbeya geheißen, neue Namen sind Jo. de Ponte und Sigero de nerinis (merinis).

Durch die Bulle vom 1. Juni 1456, welche beginnt »Quamvis Romanus Pontifex in suprema militantis Ecclesiae statione superna dispositione locatus cunctos clericali adscriptos militiae patrociniis et favoribus favere consueverit. . . illos tamen etc.« erneuert er die von Eugen IV. und Nikolaus V. gegebenen Privilegien in Betreff der Pfründen, welche sie durch *litterae testimoniales* besitzen oder erhalten; darin werden Jo. Hurtault, Petr. Frebert, Jo. Puilloys, Jo. de Monte, Jo. Philibert, Valerandus Rogerii, Pe. Franchome, Jac. Bonni, Henr. de Zelle, Jo. Jorlant, Ant. Cortit, Sigero de Nerem. (nerinis?), Steph. de Ponte (siehe oben Jo. de Ponte) namentlich aufgeführt. Diese Sänger bleiben bis Juni **1458**; im Mai jedoch erhält Jeder eine monatliche Zulage von 2 fl für Pferde.

---

[1] **1455**, 6. Apr. (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 28, fol. 5) wird dem »Egidius Bourier, decanus et canonicus ecclesiae collegiatae S. Gaugerici, Cameracen. rectorque parochialis ecclesie de Wetre et Capellanus Capellae B. Barbarae situm in castro Antwerpien., Cameracen. dioc.« bezeugt, daß er *cantor capp. pontif.* gewesen sei. Da sich dieser Name in der Liste vom Mai 1455 nicht vorfindet, so dürfte Bourier in der Zeit von 1452—1455 der Kapelle Nikolaus' V. angehört und nach dem Tode des letzteren dieselbe verlassen haben.

Am 6. Aug. 1458 starb Calixt III., sein Nachfolger **Pius II.** folgte im gleichen Monate, wurde in St. Peter gekrönt und nahm *»in cavalcata«* Besitz von der Kirche S. Giovanni in Lateran.

In *mandati diversi Pii II.* 1458—1460 findet sich fol. 44 folg. Anweisung: »Georgius etc. mandamus. . . . quatenus. . . . solvi faciatis Cantoribus Capelle S. D. N. etc. pecunias, quas S. S. D. N. eis dare mandat pro eorum subventione seu emptione unius equi pro quolibet ipsorum videlicet Jo. Colch (auch Jo. de Colchis), *mag. capelle«*. Dann folgen 1. Jo. Hurtault, 2. Jo. Marsille, 3. Pe. Frebert, 4. Jo. Puyllois, 5. Jo. Gobert, 6. Jo. Philibert, 7. Pe. Franchomme, 8. Jac. Boni, 9. Henr. Rosa, 10. Jo. Jorlandi, 11. Ant. Cortit, 12. Sig. de Nerini, 13. Jo. Montreul, 14. Ant. Cernier, 15. Thom. Leporis, 16. Lamb. Briannon (auch Beannoir). *Anno I. Pio II.* Der monatliche Gehalt von 8 fl. bleibt regelmäßig, nur zweimal findet sich eine außerordentliche Bezahlung von je 10 fl. *pro eorum subventione*, welche wahrscheinlich für die Pferde erbeten worden war.

1459 Jan. ist *Jo. Colch* wieder als *mag. cap.* mit 10 fl. aufgeführt, die obige Sängerzahl unverändert. Ebenso **1460** bis Juni **1461.**

Am 27. März 1459[1] hatte Pius II. von Siena aus, unter Berufung auf seine Vorgänger von Eugen IV. angefangen, in der Bulle: »Ad hoc divina miseratio Nos licet immeritos supremae potestatis Ecclesiae prae ceteris mortalibus principatum obtinere disposuit, ut suam unicuique justitiam prout debitores existimus etc.« die Privilegien sämmtlicher Mitglieder der päpstlichen Kapelle erneuert und bestätigt.

Für den Kunstsinn des Papstes zeugen die herrlichen Choralbücher, welche in der Sakristei des Domes zu Siena als wahre Kunstschätze aufbewahrt werden. Es genügt, auf den Namen Äneas Silvius Piccolomini hinzuweisen, den Pius II. in seinem bewegten Leben getragen hat, ehe er zur Papstwürde gelangte.

Im Juni **1461** finden wir statt Martino de Bello den bereits oben erwähnten Nicol. Fabri als *magister capellae* mit 5 fl. honorirt: als

[1] **1459**, 28. Nov. (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 29, fol. 66) *Litt. testim.* für Jo. puyllois, Canonicus eccl. S. Joannis Trajecten. ac parochialium ecclesiarum de Worden et de Ysselstenii Trajecten. dioc. necnon Capellanus ad altare B. Mariae in paroch. eccl. de Mortselle Cameracen. dioc. ibid. fol. 75 wird Jo. Jorlandi presbyter Ambianen. dioc. genannt und sind ihm (1. Mai 1462) die Einkünfte »capellanie ad altare B. Mariae in paroch. eccles. B. Mariae Magdalenae Cameracen.« zugesichert.

Kaplan percipirt er gleichfalls 5 fl. und nimmt diese Doppelstellung ein bis 1467.[1]

Im Okt. 1461 treten Arn. lauri und Guill. de Cant (Cault, Cand) ein.

Der Band Div. Pii **1462—1463**[2] bezeichnet Ant. Cernier de Montepolitiano (Montepulciano) als Italiener; für einige Monate ist Jac. de Bolenbek de Bruxellis genannt. Pius II. starb 14. Aug. **1464**; ihm folgte Paul II. am 30. Aug., der schon als Kardinal (*Pietro Barbo*) die herrlichen Choralbücher hatte herstellen lassen, welche gegenwärtig den ältesten Schatz des päpstlichen Kapellenarchivs bilden (siehe darüber II. Heft der Baust., zugleich Beilage zu Rob. Eitner's Monatsheften für Musikgesch.). In der Zeit von 1464—1467[3] ist keine besondere Veränderung im Personalstande der päpstlichen Kapelle zu ersehen; im Mai **1467** wird *Nicolaus Fabri* nur mehr als Kaplan mit 5 fl. genannt, der *Sacrista* aber steht mit 10 fl. an der Spitze der Liste.

Im Nov. 1467 tritt ein neuer Sänger ein: Mich. de Ris (auch rucy, rus und ru geschrieben).

1468 1. Jo. hurtault (allein mit 10 fl., wahrscheinlich als *mag. capp.* in Anbetracht seines langen Dienstes in der päpstlichen Kapelle), 2. Pe. Frebert, 3. Jo. Gobert, 4. Jo. puyllois, 5. Jo. Philibert, 6. Jac. Boni,[4] 7. Jo. Jorlant, 8. Andr. Cortit, 9. Jo. Monstroeul, 10.

---

[1] Baini l. c. S. 265 füllt die Zeit von 1397—1462 mit erdichteten Namen aus; die obigen archivalischen Angaben führten zu dem Resultate, daß bald der *sagrista* als Vorstand des päpstlichen Kapellklerus auch die Sänger unter sich hat, bald die beiden Stellen getrennt besetzt waren. *Magister capellae* war ein Ehrentitel mit geringem Einkommen und meist *Adjecticum* für Bischöfe und Prälaten bei Hofe.

[2] **1463**, 18. März (*Arch. s. p. Div. camer.* Bd. 30, fol. 25) ist die litera de fructibus percipiendis für Hurtault, cantor capellae D. N. Papae an die Bischöfe der Diözesen Attrebaten., Cameracen., Leodien. und Morinen. gerichtet. ibid. steht die ausführliche *bulletta* über die *litterae de fructibus percipiendis;* dieselbe ist besonders gegen die Bischöfe der Diözesen Dertusen. und Barchinon. gerichtet, welche die Privilegien des päpstl. Sängers Ant. Cortit nicht anerkennen wollten.

[3] **1465**, 13. März (*Arch. s. p., Div. Cam.* Bd. 32, fol. 102) *Lit. testimonialis* für »Jo. hurtaut, Canonicus Attrebat. et rector eccl. parochialis B. Magdalene Cameracen. ac perpetuus capellanus in S. Gaugerici Valentin. et fenari Camerac. et Attrebaten. dioc. parochialibus ecclesiis necnon S. Gaugerici Cameracen. Canonicus.«

ibid. f. 119, 2. Mai wird Thom. leporis als *canonicus laudunen.* und *magister* sowie *in legibus licentiatus* titulirt.

[4] **1467**, 24. Mai (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 33, fol. 22) *Litera testimonialis* für Jacobus Boni (siehe unten 1472).

1468, 14. Dec. (*ibid.* fol. 188) *lit. testim.* für »Jo. philberti, canonicus praebendatus Eduen. ac rector parochialis eccl. S. Theobaldi de bosco, bisuntin. dioc.«

Ant. Cernier, 11. Thom. Leporis,[2] 12. Mich. de ru, jeder mit 8 fl., 13. Guill. de Cant mit 6 fl.

1469 fehlen Hurtault, Gobert und puyllois, aber neu sind: Jo. de Hengien, Jo. Cordier,[1] Martin Henart und als 14. Guill. Rosa[2] mit 6 fl.

Ein anderer Band, mit »*Bullectae 1470—1471, Paulus II.*« bezeichnet, bringt unter August **1470** folgende Aufzählung mit sehr deutlicher Schrift. An erster Stelle ist *Jo. Episc. civitatis Castelli* als *Sacrista* und *mag. cap.* mit 10 fl. aufgeführt, dann folgen mit je 8 fl. 1. Jo. Philib., 2. Jac. Boni, 3. Jo. Jorlandi, 4. Ant. Cortit, 5. Jo. Monstreul, 6. Ant. Sermer (Cernier), 7. Thom. Leporis, 8. Mich. de Ris, 9. Jo. Heangion (hengion), 10. Jo. Cordier (Corderii), 11. Mart. Hanart (Anart); mit je 6 fl. aber 12. Guill. de Cant, 13. Guill. Rosa, 14. Jo. Mercerii, 15. Jo. Raet. Der Band »*Mandati*« von **1471** behält die nämliche Liste, aber Ant Cernier fehlt; statt seiner wird im April Jo. Radulphi als 15., im Mai ein 16. mit 6 fl., nämlich Tilimanus de Monte genannt. Dieser Band schließt mit Juli 1471, da Paul II. in diesem Monate starb.

IV. Die sixtinische Kapelle und die Sänger von St. Peter (1471—1513).

Das Pontifikat von Sixtus IV. (1471—1484) bezeichnet für die päpstliche Kapelle den Anfang eines neuen Kunstlebens. Aus dieser Zeit stammen die ersten Monumente des polyphonen Stiles, welche heute noch erhalten, bei den kirchlichen Funktionen in der von ihm erbauten »sixtinischen Kapelle« gedient haben. Unter ihm tritt Gaspar (Werbeke) als Mitglied ein, und Wilh. du Fay's[3] Kompositionen wurden erst unter ihm in die Chorbücher eingetragen.

Obwohl der Band, welcher die Zeit von der Papstwahl (9. Aug.

---

[1] **1469**, 2. Jan. (*ibid.* fol. 192) *lit. testim.* für »Jo Cordier, cappellanus ad altare S. Danielis, situm in ecclesia collegiata S. Donatiani Brugen., Tornacen. Dioc. etc.«; sowie fol. 206 für Jac. Boni (siehe 1467).

[2] **1469**, 29. Okt. (*Arch s. p. Div. Cam.* Bd. 32, fol. 24) *Litera testim.* für »Henricus Zelle *alias* Rosa, Canonicus S. Gaugerici, Cameracen. ac Rector parochialis ecclesiae B. Mariae de lacken Cameracen dioc., necnon perpetuo capellano ad altare S. Jacobi, situm in paroch. eccl. Bruxellen.« Ein gleiches schon für den nämlichen unter 8. Juli 1465, 6. Mai 1466 *ibidem.*

Ibid. fol 28 wird 1464 dem Thom. Leporis bezeugt, daß er das Einkommen als »Canonicus laudunen. et rector parochialis Ecclesiae S. Laurencii, Rothomagen.« als *cantor capellanus* in Rom empfangen dürfe.

[3] Siehe Baust. I, 123, Todesjahr von W. du Fay 1474; vgl. ebenda S. 72, sowie Baust. II. »Katalog des Musikarch. der päpstl. Kapelle«.

1471) bis Juli 1473 enthalten müßte, nicht auffindbar[1] gewesen ist, so belehrt uns die sehr deutlich geschriebene Liste von **1473** (*Divers. Sixti*), daß im Juli dieses Jahres der *Sacrista* (Episc. civitatis Castelli) mit 10 fl. an der Spitze steht; im folgen »Ven. Dns Bartholom. de Maraschis, ejusdem capellae magister« mit 10 fl. und 14 Sängern, mit je 8 fl., unter denen sich nur drei neue Namen, 11., 12. und 13. finden: 1. Jo. Philiberti, 2. Jo. Jorlandi, 3. Ant. Cortit, 4. Mich. de ris,[2] 5. Guill. de Caut,[3] 6. Jo. hangion (hengion), 7. Mart. Hanart, 8. Guill. rosa, 9. Jac. Mercerii, 10. Jo. Rahet,[4] 11. Jo. Radulphi, 12. Tilmanno de Worst, 13. Guill. de maris, 14. Jo. Monstreul.

1474 wie 1473 bis Sept., wo 5 neue Sänger eintreten, 15. Va. de Berces[5] (auch Verzes) 16. Jo. Margas, 17. G. Garner, jeder mit 5 fl.; 18. Jo. Musel, 19. Pas le hent mit je 4 fl. Statt Monstreul tritt im Nov. ein: Jo. Barben.

1475 steht Bartholomaeus de Maraschis, Episc. civitatis Castelli als *mag. capp.* an der Spitze der 19 von 1474; im Dec. ist als 20. Sänger Magister Ric. de Montecalvo mit 6 fl. eingetragen.

1476 lauten die Namen: 1—7 wie oben 1473, als 8. Ja. Mercer, 9. Jo. raet, 10. Jo. Radulf, 11. Guill. de maris, 12. Va. de Verzes,

[1] **1472**, 7. Febr. (*Arch. s. p. Divers. Cam.* Bd. 36. fol. 88) »Litera de fructibus percipiendis in absentia pro Jac. Boni, tenorista cap., welcher presbyter Tornacen., s. Gaugerici ac S. Crucis Cameracen. dioc. et B. Mariae Anthonien. Canonicus et rector parochialis ecclesiae de Halregines necnon ad altaria S. Agnetis antique ac b. Mariae et S. Mariae maris vulgariter nuncupatam sita in S. Brixii de Tornaco ac S. Nicolai Bruxellen. et Stenhuffle ecclesiis Cameracen. dioc.« genannt wird.

[2] **1472**, 15. Dez. (*Arch. s. p. Div. Camer.* Bd. 36, fol. 165) *Litera testimonalis* für »Venerabilis vir D. Michael de Ris, canonicus eccl. Eduen. et rector parochialis ecclesiae de Chasteillenet, Eduen. dioc. est a 4 annis citra familiaris, continuus commensalis Dni pape«; *ibid.* fol. 254 wird ihm 7. Mai **1474** das Kaplaneibenefizium »S. Martini, situm in ecclesia S. Prati Siclinien. Tornacen. dioc.« zugesichert.

[3] **1476**, 14. Sept. datirt Foligno (*Arch. s. p. Cam.* Bd. 39 fol. 73) *Littera testim.* für »Guillelmus de Cault, Canonicus ecclesie S. Andomari de S. Andomaro Morinen. dioc.« Unter 1477 (*ibid.*) Kopie des Absenzprivilegiums für Jorlandi, Raet und Margas.

[4] **1480**, 5. März (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 40, fol. 60 u. 145) »littera testimonialis de fructibus percipiendis pro Joanne Raet, rector parochialis ecclesiae b. M. Virg. in (? unleserlich) et capellanus capellaniae ad sacellum B. Virg. situm in ecclesia S. Nicolai de bruxelle, Cameracen. dioces., sanctissimi d. n. pape familiaris, continuus commensalis ac Cantor capellanus capelle ejusdem S^mi D. N.«

[5] **1475**, 22. März (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 39, fol. 7) »Litera testimonialis de fruct. percipiendis in absentia« für »T. de Vorst, Rector parochialis eccl. S. Willibrordi, Cameracen. Dioc.« (*ibid.* fol. 12) 11. April das gleiche Zeugniß für »Valentinus de berses, in utroque iure bacalarius, Canon. S. petri Insulen. Tornacen. dioces.« (*ibid.* fol. 13) 14. April für Jo. Jorlandi *alias* Corbie; siehe auch unter 16. März 1480.

13. Jo. Margas,[1] 14. Jo. Barben, 15. G. Guarneri. 16. Jac. lebent. 17. Jo. Musel, 18. M. Ric. de montecalvo mit je 8 fl., 19. Archangelo Blasio mit 6 fl. Mit April 1476 schließt dieser Band.

Die Sorge Sixtus' IV. für seine Kapelle zeigt sich aber besonders in vier Bullen und Breven, welche er während seines dreizehn Jahre dauernden Pontifikates zu Gunsten derselben ausfertigen ließ.

In der 1. derselben vom 20. Juni 1473 »Datum Romae apud S. Petrum etc. Pontificatus nostri anno II.« gewährt er, daß die Sänger und Kapläne seiner Kapelle bei Besetzung von Pfründen allen Anwärtern und ähnlich Berechtigten (die Kardinäle ausgenommen) vorgezogen werden sollen, und hebt alle demselben entgegenstehenden früheren Bestimmungen auf; auch bestimmt er, daß die *cantores familiares* ihre Rechte, Exspektanzen und Privilegien schon vom ersten Tage seines Pontifikates an genießen, daß also dieselben rückwirkend seien, da es schon »ab eadem data Kal. Januarii anni primi« seine Intention gewesen sei, in dieser Weise für sie zu sorgen etc.[2]

In einer 2. Bulle vom 2. Jan. 1476: »Datum Romae apud S. Petrum. . . . Pontificatus Nostri anno VI.« erweitert der Papst die in früheren Erlassen gewährten Rechte und Privilegien in Bezug auf die Erlangung von Pfründen, Kanonikaten, Benefizien etc. für die in den letzteren Jahren neu aufgenommenen Sänger.[3]

Ein drittes Aktenstück ist die Bulle vom 16. April 1480 »De solita Sedis Apostolicae providentia provenire dignum est, ut sublatis litigiorum fomentis provisiones beneficiorum Ecclesiasticorum auctoritate litterarum suarum, personis idoneis et benemeritis factae juxta

---

[1] **1480**, 16. Mart. (*Arch. s. p. Div. Cam.* Bd. 40, fol. 63) *Testimonium de fruct. percip.* für »Joannes Jorlandi *alias* Corbie, Canon. ecclesie Cameracen. necnon personatus de meere ac capellanie B. Mariae maioris de sterhuffle Cameracen. Dioc., Capellanus Cantor Ssmi N. pape etc.« *ibid.* fol. 103, 152 und 237 das gleiche *testimonium* für »Joannes Margas, Canonicus S. Gaugerici Cameracen. et rector parochialis ecclesiae de leevoreghen, Cameracen. dioc. necnon capellanus capellaniae ad altare Ss. Simonis et Judae in eccles. S. Donatiani Burgen. Tornacen. dioc.«

[2] Die Bulle, von der übrigens im *Archiv c. pont.* nur eine Kopie ohne Unterschrift und Namen der exekutirenden Personen existirt, beginnt: »Et si cunctis Ecclesiasticis personis Nobis obsequentibus quantum cum Deo possumus, benefacere studeamus, Cantores tamen necnon Capellanos Missarum et Caeremoniarum Capellae nostrae servientes potioribus gratiis et prerogativis prosequi astringimur, quo magis illi sua quadam melodia audientium corda laetificant ac caeteris gratiora et jucundiora obsequia celebrando divina officia Nobis impendunt etc.«

[3] Auch bei dieser Bulle fehlen die Namen der Ausfertigenden; die Kopie im *Arch. c. pont.* beginnt: »Romani Pontificis providentia circumspecta ad illa libenter intendit, per quae suae declarationis . . . . gratiae juxta suae mentis conceptum notum ut decet sortiantur effectum« etc.

veram concedentis intentionem et voluntatem debitum consequantur effectum etc.: dieselbe schließt: Datum Romae apud S. Petrum. . . . Pontificatus Nostri Anno Nono«. *D. Galletus. Ita in Camera Apostolica.*

Um bei Verleihung von Benefizien und Würden Streitigkeiten zu vermeiden, bestätigte Sixtus IV., daß die Sänger und Kapläne der päpstlichen Kapelle (wie schon bekannt) allen übrigen Kurialen vorgezogen werden sollen, bestimmt jedoch, »daß in diesem Punkte das Dienstalter und die Ordnung, nach welcher sie aufgeführt und eingetragen sind, entscheiden solle«. Er nennt die Reihenfolge: »Magister, Sacrista, Cantores, Capellani et Clerici«; in diesen Kategorien sei wieder die Anciennetät zu beachten.

In der letzten Bulle vom 3. Juni 1483 »Datum Romae apud S. Petrum. . . . Pontificatus anno XII.«, gezeichnet *C. Grifus* und *C. Bonattus*, dehnt Sixtus IV. die üblichen Rechte und Privilegien des Personals der päpstlichen Kapelle, unter Hinweis auf ähnliche Gnadenerweise der Päpste Eugen IV., Nikolaus V. und Calixtus III. auf die seit den letzten Jahren neu eingetretenen Mitglieder aus, erneuert und bestätigt die alten Vorrechte.[1]

Eine bisher viel zu wenig beachtete Anordnung Sixtus' IV. ist schon in der Überschrift dieses Kapitels angedeutet, und soll hier ausführlicher besprochen werden.

Mit der Rückkehr der römischen Päpste von Avignon[2] finden wir in den Ceremonienbüchern und Geschichtswerken den Ausdruck *capella pontificia, papale, palatina*, gleichsam im Gegensatze zu *statio, processio, schola cantorum*. Vor dem 14. Jahrh. begleitete die *schola cantorum* den Papst in Procession zu den Kirchen, in denen *statio* traf und wo der römische Bischof celebrirte oder assistirte. Zu dieser Zeit gehörte die Würde des *primicerius* und *secundicerius* zu den höchsten an der Kurie. In Avignon diente zuerst ein großer Saal des dortigen Dominikanerklosters für feierliche Akte des Papstes, z. B. Heiligsprechung des Thomas von Aquin unter Johann XXII., des hl. Ivo unter Clemens VI. Unter Innocenz VI. wurde im päpstlichen Palaste zu Avignon die große Palastkapelle beendigt und von da ab

---

[1] Dieselbe beginnt (*Arch. c. pont.*): »Dum intra nostrae mentis arcana revolvimus et diligenti consideratione pensamus operose solicitudinis studia continuosque labores quae dilecti filii Cantores Cappellani et alii in Capella nostra divino vacantes officio et suae vocis non absque corporis concursu virium laudes, continuas Creatori persolventes, hactenus nostro tempore pertulerunt et indefesse perferunt, digne ducimur, ut eos specialibus favoribus et praerogativis attollamus.« etc.

[2] Außer den im Verlaufe dieser Zeilen citirten Dokumenten siehe den Art. »*Cappelle pontificie*« im 8. Bde S. 14 von *Gaet. Moroni's Dizionario* etc. *Venezia 1841.*

das tägliche Offizium gesungen. Urban V.[1] und Gregor XI. hielten an diesem Gebrauche fest; die Privatkapelle des Papstes wurde auf diese Weise instituirt (siehe oben unter II) und dauerte in Avignon auch unter den Gegenpäpsten Clemens VII. und Benedikt XIII. fort.

Im 15. *Ordo Rom.* des *Amelius (Mabillon, Mus ital. tom. II. p. 479)* sehen wir bereits, daß Urban VI. am 8. April 1378 (Palmsonntag) in der *capella major* des Vatikans die Palmenweihe vornahm, und daß am Mittwoch der Charwoche die Passion in der *capella minor* gesungen wurde; auch die Heiligsprechung der hl. Brigida fand nicht in St. Peter, sondern in der *capella major* statt. Unter dem Jahre 1398 erzählt Amelius (*l. c. p. 441*): »Bonifacius Papa IX. die lunae in vigilia Nativitatis Christi incepit infirmari. Vesperae fuerunt cantatae per cantores in magna Capella«. Das große Schisma von 1378—1417 hinderte meistens den ständigen Aufenthalt der Päpste in Rom, wir sahen jedoch (oben unter III) die päpstlichen Sänger bei Martin V. in Konstanz, Mantua, Florenz, und als dieser Papst 1420 nach Rom zurückkehrte, wurden die päpstlichen Funktionen in *XII Apostoli* neben dem *palazzo Colonna*, wo er wohnte, abgehalten.

Eugen IV. war wenig in Rom, wir finden seine Kapelle theils im Vatikan, theils zu *S. Chrisogono* in *Trastevere* oder in Florenz. Nikolaus V. endlich erbaute jene kleine mit den herrlichen Fresken des *Fra Angelo da Fiesole* gezierte Kapelle des hl. Laurentius als Hauskapelle, für größere Funktionen aber die Sakramentskapelle, welche unter Paul III. der *Scala regia* weichen mußte.

Aber erst unter Sixtus IV. wurde 1473 der noch heute unter dem Namen »*Capella Sixtina*« existirende Doppelraum für Klerus und Volk hergestellt, und sowohl zu den täglichen Gesängen aus dem *Antiphonarium Romanum*, als auch für die päpstlichen Funktionen an Festtagen (einige derselben ausgenommen) bestimmt.[2]

Zu gleicher Zeit hatte Sixtus IV. für St. Peter eine eigene Chorkapelle erbauen lassen, in welcher sein und seines Neffen Julius II. Grabmal sich befinden. Für diese ebenfalls »*Capella Sixtina*« genannte, in St. Peter befindliche Kapelle gab er dem Kapitel von

[1] Urban V. hatte schon 1363 (*Bullar. vatic. Tom. II, p. 1*) Auftrag gegeben, den von Nikolaus III. (1277) erbauten vatikanischen Palast, der dem Verfalle nahe war, wiederherzustellen, und wohnte auch dort von 1367 ab während der kurzen Zeit seines römischen Aufenthaltes; sein Nachfolger Gregor XI. starb 1378 im Vatikan.

[2] Siehe besonders *Cancellieri Franc.* Descrizione della capp. sistina und *Gattico*, Acta Caeremon. p. 85. Erst unter Julius II. malte Michelangelo Buonarotti die berühmten Bilder an den Gewölben und unter Paul III. »das jüngste Gericht« für diese Kapelle.

St. Peter durch eine Bulle vom 1. Januar 1480 (*Bullar. vaticanum. to. II. p. 208*) den Auftrag, 10 Sänger zu besolden: »Ut deserviatur inibi laudabiliter in divinis; et divina non solum orationibus, sed etiam canticis veneranda sint Capitulo dictae basilicae; eisdem tenore et auctoritate concedimus licentiam, et facultatem deputandi, et constituendi in praefata basilica decem cantores pro tempore, idoneos ad serviendum actu ibidem circa missas et alia divina officia in cantu, et alias iuxta ordinem cappellae palatii apostolici«.

Hiermit war die Erinnerung an die »*scholae cantorum*« wieder wachgerufen, aber die Unterordnung unter die Statuten der päpstlichen Privatkapelle ein für allemal besiegelt. Die Mitglieder der päpstlichen Kapelle liebten es (siehe besonders die krampfhaften Deduktionen Baini's im 1. Bande seiner *Memorie stor. crit. etc.*), sich als Nachfolger der *schola cantorum*, sowie den *magister capellae* mit den Würden des *primicerius* u. s. w. zu betrachten; aber Zeiten und Umstände hatten sich geändert. Ein Blick auf die *schola* Gregor's und seiner Nachfolger überzeugt uns, daß die Einrichtung der »Hofkapelle« auf anderen Grundlagen und Anschauungen basirt war, als die der klösterlichen *schola cantorum*, und daß ihr durch die Errichtung von eigenen Sängerkapellen an den Hauptkirchen Roms der Charakter der Universalität für alle römischen Kirchen verloren gegangen war. Aus der einen *schola cantorum* entwickelten sich im Laufe des 16. Jahrh. mehrere *capellae cantorum*, deren *magistri* und Mitglieder wetteiferten, der Musik in der Kirche nicht allein als Dienerin der Liturgie, sondern auch als Rivalin der bildenden Künste, welche durch die Renaissance im 15. Jahrh. außerordentlichen Aufschwung in technischer Beziehung genommen hatten, zu Ruhm und allgemeiner Beachtung zu verhelfen; wohl ist die Kirchenmusik auf diese Weise oft und lange bloß Musik in der Kirche und Selbstzweck geworden und gewesen.

Die päpstlichen Sänger werden von dieser Zeit an öfters »*cantores palatini*« genannt. Die Sängerkapelle in St. Peter erhielt unter Julius II. neue Hilfsquellen und trägt daher den Namen »*Capella Julia*« von den Anordnungen des Neffen Sixtus' IV. Beide Institute bestehen bis zum heutigen Tage nebeneinander fort, obwohl die *capella pontificia* als solche seit dem Jahre 1870 nicht mehr funktionirt. Vor dem 20. September 1870 sang die *capella palatina*, so oft der Papst in römischen Kirchen celebrirte, während des Hochamtes, die Gesänge beim feierlichen Einzuge desselben wurden aber in St. Peter von der *capella Julia* ausgeführt. Noch heute glauben die neugierigen Fremden z. B. in der Charwoche die sixtinische Kapelle hören zu können, aber sie vernehmen den Stil und Gesang der

capella Julia. Die sixtinische Kapelle im Vatikan wird seit 1870 nur einige Mal im Jahre benutzt, der alte, früher wohlverdiente Ruhm der Sänger aber ist bis zur Unkenntlichkeit verblaßt und verwischt, die wenigen Individuen vegetiren kaum.

Die Einrichtung Sixtus' IV. konnte der musikalischen Kunst nur förderlich sein, und die besten Kräfte des Auslandes zogen nach Rom,[1] wo ihnen Gelegenheit geboten war, ihre Gesangskünste zu üben und hören zu lassen, sowie die reichen Vortheile zu genießen. Die fester

[1] Baini wird sehr unangenehm und kindisch in seinem Grimme gegen die »Ultramontanen«; er schreibt l. c. S. 19, Anm. 25: »Il capitolo però trovando solo cantori oltramontani, i quali pretendevano vistosissime mensualità non dovette curarsi gran fatto di cotal permesso; e la basilica continuò ad udire i cappellani esecutori del canto gregoriano e del falsobordone: onde fu d'uopo che Giulio II. aggiugnesse alla permissione il comando insieme, e le rendite.« Man könnte sehr anzüglich und bitter antworten; aber ich will mich auf den Nachweis beschränken, daß schon vor Sixtus IV. Sänger in St. Peter waren, daß aber ihr Einkommen in keinem Verhältniß zu den »*vistosissime mensualità*« der päpstl. Sänger gestanden hat. Ich führe die Notizen, welche ich mit freundlicher Hilfe des *Don Pietro Wenzel* dem Archive von St. Peter entnehmen konnte, bis zum Pontifikate Julius' II., des eigentlichen Begründers der *Cap. Giulia*, hier im Zusammenhange auf.

1407 bis Mai **1409**: »Nicolao Guadagnoli et sociis suis Cantoribus« für eine einzelne Verrichtung *X solidi*; 29. Juni 1409 (Fest Peter und Paul): »Certis cantoribus forensibus, qui cantaverunt in choro nostrae Basilicae videlicet in vino *VII sol. VI den.* — **1416** in vino et pane Cantoribus *X solid.*; 3. Jul. Jac. de Aquila, Filippo S. Marcelli cum aliis Cantoribus *X solid.* — **1424**, 18. Dez. erhält Gregorius presbyter et organista für Nov. und Hälfte Dec. 1 flor. Gehalt, am 12. Jan. *1 duc. aur.* für Januar. — **1436**, 29. Juni Cantoribus pro collatione *II Carlin.*; in festo S. Thomae 3 cantoribus pro eorum mercede *III carl.* — **1444**, 15. Aug. erhält Organista Joannes Jacobus Monatsgehalt *1 Duc. auri*; im gleichen Jahre ohne Datum: Cantoribus pro eorum salario mensis praes. *1½ Duc. auri*: eine andere Notiz lautet: Cantoribus Domini nostri Papae pro eorum labore *VIII Carl.* — **1447**, 28. Apr. Herbare, cantori nostro pro salario *Carl. VIII*; 13. Apr. und 5. Mai: Rubino Cantori *Carl. VIII*; im Monate Juni: »Magistro Rubino, nostro cantori pro parte salarii *III Carl.*, pro expensis duorum puerorum *bol. XXX*, 9. Jun. Rubino pro collatione omnium cantorum *II Carl.*, 15. Juni: Magistro Rubino, nostro Cantori pro expensis duorum puerorum, quos ipse retinet *bol. XXX*, ähnlich im Sept. 27. Sept: Nervae, nostro Tenoristae pro suo salario hujus mensis *VIII Carl.* — **1450** finden sich für März, Mai und Dez. die Monatsbeträge: Solvimus omnibus cantoribus *X Duc.* — **1452**, 12. Febr.: Britoni nostro cantori pro reparatione librorum nostri chori *1 Duc. papalem.* 28. März: Cantoribus nostri chori pro salario *X Duc. et V bononienses.* — **1457**, 3. Juli: Pro cantoribus Joanne Cobye, Jo. Robellier, Guillelmo *III bononienses.* — **1458** Nicolao Monatsgehalt *1½ duc.*, Lupo tenoristae *2½ duc.*, Arcangelo cantori *1 Duc.*, Fratri Antonio, Organistae *2 duc.* — **1459**, 29. Juni ist als 4. Sänger noch Aegidius genannt. — **1461**, Febr., Monatsgehalt für Arcangelo *1 duc., 36 bonon.*, Alfons. hyspano *2 Duc. 36 bon.*, Gregorio *III duc.*, Thomassino *II Duc. 36 bonon.*, Aegidio *II duc. 36 bon.*, Guillelmo Tenoristae *II duc. 36 bon.* —

und ständiger gegründete neue Sängerkapelle in St. Peter wurde Vorstufe für den Eintritt in die päpstliche Kapelle, wo auch für die gesicherte Zukunft des Künstlers gesorgt oder Gelegenheit geboten war,

---

1462 sind 6 Sänger genannt: Gregorius Tenorista *III Duc.*, Philippus *II duc. 36 bon.*, Lambertus *II duc. 36 bon.*, Guilielmus *II Duc.*, Salmon *1 Duc. 36 bon.*, Luisius *1 Duc.* — **1463** sind 5, da Philippus fehlt. — **1464** werden 4 genannt: Gregorius Tenorista *IV Duc.*, Philippus *IV Duc.*, Lambertus *II duc. 36 bon.*, Salmoni nostro cantori et suprano *II Duc.* — **1465** Monatliste: Gregorio nostro Tenoristae *II Duc.*, Philippo Contratenoristae *III Duc.*, Gulielmo nostro cantori suprano *II½ duc.*, Franc. Radulphi nostro cantori *II duc. 36 bon.*, Joanni Salmoni *II Duc. 36 bon.* — **1466.** 1. Gregorius, 2. Fede, nostro Contratenoristae, 3. Carolus sancti Briotii, 4. Franc. Radulphi, 5. Jo. Cornuel, Contratenorista, 6. Ludovicus Gregorii, 7. Loysio nostro Beneficiato pro suo salario cantoriae *I Duc. 36 bon.* — **1467** 5 Sänger: Jo. Cornuel, Jo. Olant, Jo. maas, Pierinus, Jo. Guillault. — **1468** gesellen sich drei neue hinzu, nämlich: Jo. Raet, Jacchottinus und Marchus de Setia, contratenorista. — **1471** werden 5 mit je *3 duc.* monatlich aufgezählt: Jo. Guillault tenorista, Jachettus contraten., Antonius de mota, Egidius Crispini, Guill. Desmares. Schon **1472** finden wir 10 aufgeführt, nämlich: 1. Guillermus de Rosa, tenorista *1 Duc.*, 2. Joannes Marescalli *2 Duc.*, 3. Andreas craparo, infans *1 Duc.*, 4. Egidius Crispini *3 Duc.*, 5. Guilelm. desmares *3 Duc.*, 6. Raynaldus de nisis, Contraten. *3 Duc.*, 7. Anthonius de mota, 8. Frater Archangelus Ord. S. Spirit. *2 Duc.*, 9. Alanus *2½ Duc.*, 10. Joh. Guillelmus, presb. Tenor. *3 Duc.* — **1474.** 1. Egidio Egidii, qui cantat *supra*, pro salario unius anni *Duc. 36*, 2. Fratri Archangelo pro salario unius anni *Duc. 24*, 3. Nicolao de Setia pro salario trium mensium *Duc. 5*, quia noviter fuit receptus, 4. Vinaco, *Tenoristae*, pro salario cantoriae unius anni *Duc. 36*, 5. David fornant, qui cantavit *contra* per aliquot menses et notavit aliquos quinternos novos, in libro antiquo, qui erat destructus *Duc. III bol. VI*, 6. Antonio de Mota et 7. Nicolao Isquina, qui cantaverunt *contra* pro salario ipsorum unius anni et pro notatura certorum quinternorum in carta pecorina novorum et pro carta solvi in totum *ducat. XXVII bon. 36.* — **1475.** 1. Nicolaus de Setia *2 Duc.*, 2. Archangelus de S. Spir. *2 Duc.*, 3. Egidius *3 Duc.*, 4. Remigius (*supran*) cantor in bas. S. Petri *2 Duc.*, 5. Mathias gay *2 Duc.*, 6. Nicolaus ausquier *2½ Duc.*, 7. de Nomeriis *3 Duc.*, 8. bononius *1½ Duc.*, 9. Nicolaus Rembert *2½ Duc.* — **1476.** 1. Vinocus, *Tenorista* (*3*), 2. Nic. ausquier, *Contraten.* et *sop.* (*3*), 3. Nic. Rembert (alter *contra*) (*3*), 4. Remigius massin, *supran* (*2½*), 5. Matth. gay, *supran* (*2*), 6. Egid. Crispini, *supran*, 7. Jac. bassei, *supran*, 8. Simon poitau, *supran*, 9. Chanbius, *supran*. — **1478,** Jan. 1. Vinocus *3 Duc.*, 2. Guilielmus (*2*), 3. Egidius 4. Nicolaus 5. Mathias de Setia *2 duc.*, 6. Joh. Piccardi (*2*), 7. Nicol. Cotel (*2*), 8. Joannes, *tenorista* (*2*), 9. Georgius de dunis, *contra* (*2*). 21. Mart. 1. Vinocho, *tenoristae* pro salario de mens. *Duc. III bol. 36*, 2. Guillelmo, Cantori *contra*, *Duc. II*, 3. Mathiae, *Suprano*, *Duc. II*, 4. Joanni Piccardi, *duc. III*, 5. Egidio, *Soprano*, *Duc. III*, 6. Georgio, *contra*, *Duc. III*, 7. Alfonso, *Organistae*, *Duc. III.* 28. Apr. 1. Vinocho, *Tenoristae*, pro salario *Duc. 3 bol. 36*, 2. Mathiae, *Suprano*, *Duc. II*, 3. Georgio, *contra*, *Duc. III*, 4. Fratri Joanni, *Soprano*, *Duc. II*, 5. Egidio Cantori *Duc. II bol. 36*, 6. Hieronymo de Pazillis *Duc. I bol. 36*, 7. Orpheo, *Organistae*, *Duc. II bol. 36*, 8. Joanni Piccardi,

bei Besuch von kunstsinnigen Fürsten und Edlen ehrenvolles Engagement als Leiter einer neuen Kapelle zu erlangen. Trotz der bedauerlichen Lücken, welche die Unfälle der Jahrhunderte auch in diesem

Soprano, Duc. II bol. 36. — **1479.** 1. Egidius (*3 duc.*), 2. Nic. ausquier (*2 duc.*), 3. Archangelus (*2 Duc.*), 4. Fo, *sopranus parvus*, 5. Ant. Fabri, *supr.*, 6. Frater Joh. de Colonia, *sup.*, *2 duc.*, 7. Joh. Alfonsi, *Organista, 2 duc.*, 8. Petrus friso, *sopranus, 2 Duc.* — **1481.** Organista *2 Duc.*, 1. Hieron. de pazill *2 D.*, 2. Angelus, *supr. 2 D.*, 3. Joh. Guillelm *2 D.*, 4. Anton, *supran. 2 D.*, 5. Fr. Joannes, *supr.*, *2 D.*, 6. Bertrandus, *contra, 2 D.*, 7. Egidius *3 D.*, 8. Bernardus *1 D.*, 9. Dominicus, *contra*, *2 D.*, 10. Anton. de Verulis *2 D.* — **1482.** 1. Angelus ghisleri (*2 d.*), 2. Bertrandus de bassea (*2 D.*), 3. Fr. Joannes, 4. Antonius, 5. Domin. stephani, 6. Joan. de Barneflen, 7. Barthol. de castris. 8. Guillelm. Joannini, 9. Bernardus, 10. Joh. de Rouen. — **1483** nur die Bemerkung: Decem cantoribus pro eorum salario 19 Duc., Organistae II Duc. — **1484,** 30. Dec. Solvi. 1. Hieronymo Pazzillis Cantori pro salario Cantoriae 4 mensium Sept. Oct. Nov. Dec. *Duc. VIII in Carl.* 2. Jacobo Antonio, *Tenoristae Duc. 8 similes.* 3. Ugoni *contra* cum alio qui venit post eum *Duc. 8* et receptus in loco suo. 4. Joannis *suprano* pro tribus mensibus cum medio et alio in loco suo recepto pro alio medio mense *Duc. 8.* 5. Ludovico *Suprano Duc. 8.* 6. Petro *suprano Duc. 8.* 7. Nicolao *Tenoristae Duc. X.* 8. Milvo *Soprano* qui venit in loco Cambii pro tribus mensibus videlicet Octob. Novemb. et Decemb. *Duc. 4.* 9. Christophoro Sancti *Suprano* pro quatuor mensibus *Duc. 4* et Cambio pro mense Sept. *Ducat. unum*, et unum alium sibi de gratia donatum propter licentiam sibi datam. In totum *Duc. LXX b. LX.* Eodem die di. mensis solvi de mandato etc. Organistae pro salario 4 mensium *Duc. VIII bon. XXIII.* — **1485.** Solvi omnibus Cantoribus pro salario 4 mensium videlicet Januar, Febr., Mart. et April videlicet. 1. Hieronymo *contra Duc. 8.* 2. Jacobo Antonio *Tenoristae Duc. 8.* 3. Roberto Anglico *duc. 8.* 4. Antonio *contra duc. 8.* 5. Ludovico *suprano* pro uno mense *Duc. II et* 6. Joanni Cameracen., qui post eum venit die VII. Febr. pro duobus mensibus et tribus partibus alterius mensis *Duc.* $5^1/_2$. 7. Petro Torelli *suprano* pro duobus mensibus videlicet Januar et Febr. *Ducat. 4*, postea data sibi fuit licentia. 8. Nicolao *Tenoristae* pro 4 mensibus *Duc. X.* 9. Milvo etiam pro 4 mensibus *Duc. VIII.* quia sic ordinatum fuerat per dominos Camerarios et 10. Christophoro Sancti *Suprano Duc. IIII* etiam pro 4 mensibus. In totum *Duc. 68, bol.* $XVI^1/_2$. **1486.** 1. Bernardinus de Flandria, 2. D. Antonius S. Clementis *contrat.*, 3. Bern. Vesson, 4. Andreas de britannia *supr.*, 5. Seraphinus *supr.*, 6. Hieronymus Joh. de pazill *contrat.* (*2 Duc.*), 7. D. Joannes de Castello. 8. petit Joannes teutonicus *Supran* (*1 Duc.*), 9. Archangelus Mansionar. 10. Jacobus cenobi *supran* (starb an der Pest), 11. Jacobus Antonius *tenor.* **1488.** 1. Joh. de Castello, 2. Jeron. de pazill, 3. Jo. Jeron. S. Spiritus, 4. Franciscus, 5. Seraphinus, 6. Joann Teutonicus, 7. Jacob Anton. 8. Mattheus Bras. — **1490.** IV. Apr. 1. Domino Hieronymo de Pazzillis, Magistro Cerimoniarium et Choricae Capellae, *Duc. II*, 2. Jacobo Antonio, *Duc. II*, 3. Francisco *Tenoristae, Duc. 2*, 4. Matthiae *Suprano, Duc. II*, 5. Andreae *Suprano, Duc. II*, 6. Guilelmo *Suprano, Duc. II*, 7. Hieronymo *contra, Duc. II*, 8. Ludovico *contra*, *duc. II*, 9. Joanni Juveni, *Duc. II.* — **1491.** Mandamus quatenus solvatis. 1. D. Hieronymo de Pazzillis Magistro Ceremoniarum Chori et Capellae et Cantoribus infrascriptis pro eorum salario mensis

Archive verursacht haben, ersieht man den steigenden Zuwachs der Sänger in St. Peter von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angefangen, und muß besonders die Unterscheidung zwischen *supranus*,

Januarii praeteriti *Ducat. duos*, 2. Jacobo Antonio *contrabasso, duc. II*, 3. D. Francisco, *Tenoristae Duc. II*, 4. Hieronymo de Verona, *contra, Duc. II*, 5. Ludovico. *contra, Duc. II*, 6. Andreae, *Suprano, Duc. II*. 7. Mathiae, *suprano, Duc. II*, 8. Guillelmo, Beneficiato, *Duc. II*, 9. Nicolao, *Soprano, duc. II*, 10. Bernardino de Narnis *duc. II*, et 11. D. Priori, *Organistae* cum famulo suo *Duc. II*. — **1491**, 9. Febr. Solvas pro festo parato in Ecclesia nostra S. Blasii Seraphino Cambio *Duc. II* et Cantoribus XIV *grossum unum* pro quolibet in eodem festo. — **1492**, ohne Monatsangabe. 1. Hieron. de pazill, 2. Nicolaus sardigo, 3. Hieron. beltrandi, 4. Guill. mallon, 5. Franciscus, *tenor.*, 6. Andreas Tardiff, 7. Ludovicus d'armelly, *contra* (auch organista), 8. Mattheus bras, 9. Joh. Aalet, 10. Bernardinus ladai de narnia, 11. Guillelmus bras, 12. Lovisius, 13. Jacobus Antonius. — **1492.** Solutio Cantorum et Organistae pro mense Martii. 1. Hieronymo Pazzillis pro Ceremoniis *Duc. II*, 2. Francisco, *Tenoristae, Duc. II*, 3. Bernardino, *Suprano, Duc. II*. 4. Matteo, *Suprano, Duc. II*, 5. Guilielmo Gallo, *suprano, Duc. II*, 6. Hieronymo, *contra, Duc. II*, 7. Ludovico, *contra, Duc. II*, 8. Aloysio, *Organistae pro se et fratre, Duc. II½*; omnibus pro dicto mense Martii in totum *Duc. XX, bon. XXXVII½*. — **1492.** Die 1. Maii. Fratri Alberto Sipontino, *contrabasso* recepto in Cantoria in mense Aprilis, videlicet pro suo salario cantoriae in d° mense Aprilis ut patet in quietantia *Duc. II*. — **1495**, 2. Okt. wird vom Kapitel ein Haus in der Pfarrei S. Blasius um 150 flor. verkauft, um die Kosten für Herstellung einer neuen Orgel zu decken; zu gleichem Zwecke werden 8. Mai 1496 15 Rubbien Feld außerhalb der porta Nomentana veräußert. — **1496.** 1. Jacobus Antonius, 2. Bernardinus de Narnia, 3. Augustinus Romanus, 4. Antonius Walter, 5. Franciscus Alphonsi, 6. Valentinus de peyretis, 7. Alphonsus, 8. Thomas de Licto, *Tenorista*, 9. Gerundinus, 10. Petrus Paulus de Mastaing, 11. Petrus Hieronymus. — **1497**, 25. Mart. Solvatis Cantoribus Capellae praefatae Basilicae pro salario mensis Martii. 1. Bernardino, 2. Jerundino, 3. Petro Paulo, 4. Antonio, 5. Francisco, 6. Valentino, 7. Thomaso, 8. Jacobo Antonio; cuilibet *Ducat. II* auri de Camera. 31. Mart. Committimus quatenus Ven. Viro Magistro Alovisio de Spiritu, *Organorum nostrorum pulsatori* pro ejus salario mensis Martii solvas *Duc. III* aureos de Cam. — **1498.** Die ult. Januar. Cantoribus pro mensibus Dec. et Januar. 1. Antonio, *Carl. XXII*, 2. Bernardino de Narnia, *Carl. XXI*, 3. Hierundino, *Carl. XX bon. III*, 4. Valentino, *Carl. XX*, 5. Petro Paulo, *Carl. XXII*, 6. Thomae, *Carl. XXIII bon. 4½*, 7. Theodorico, *Carl. XXIII bon. 4½*, 8. Scarafanfara, *Carl. XXII*, 9. Petro Hieronimo, *Carl. VIIII bon. VI*, 10. Magistro Aloisio, *Organistae, Carl. XXXVI*, Aporticellae ad ventum (Blasbalgtreter) *Carl. V*. 11. Mai 1498. Beneficiato Camerario committimus quatenus Vincentio adolescenti, in organo cantanti per totum nostrum annum dones et connumeres *Duc. 4* auri in auro de Camera quos 4 Ducatos nos tum virtute ipsius tum ex nostra mera liberalitate et nostri officii auctoritate donamus et libenter largimur eidem. — **1499**, April. Mandamus quatenus solvere debeas Cantoribus d^ae^ Basilicae infrascriptis salarium mensis Martii ac etiam largiaris pro Matutinis cantatis in hebdomada sancta duc. unum nec non alterum ultra suum salarium. 1. Jacobo Antonio, 2. Berardino de Narnis, 3. Geruudino de

tenorista, contratenorista und *cantor* (mit letzterem Worte wird noch heute in Italien der Chorbassist benannt) beachtet werden. Durch die Verwendung von Knaben, welche seit 1441 in der päpstlichen Kapelle fehlen (siehe Baust. I, S. 69 und Vierteljahrschrift, I. Jahrg. S. 465), hatte die Kapelle von St. Peter für den reinen Kirchengesang Vorzüge aufzuweisen, welche in der päpstlichen Kapelle durch natürliche Soprane erreicht worden zu sein scheinen, denn erst nach dem Tode Palestrina's finden wir gegen Ende des 16. Jahrh. den ersten und damals einzigen unnatürlichen Sopranisten. Die natürlichen Soprane waren meist Spanier und Italiener, die Altisten waren und sind heute noch (wie auch in dem konservativen England an den anglikanischen Kirchenchören) hohe Tenore; daher auch in den Kompositionen jener Zeit in der Behandlung des Tenor und Alt in Bezug auf den Umfang der Stimme meistens nur die Differenz der Terz, welche zwischen dem Alt- und Tenorschlüssel besteht, maßgebend ist, so daß Kompositionen mit dem Altschlüssel in der Oberstimme schon *ad voces pares* bezeichnet werden.

Die Sänger machen den Eindruck, als ob sie gleich »fahrenden

Fabriano, 4. Roderico, 5. Berardino de Neapoli Supr., 6. Joanni, jedem *24 Carl.:* im gleichen Jahre: Salarium mensis Octobris pro cantoribus, qui bene serviverunt nostrae Capellae ad rationem ducator. 3 de carl. pro quolibet mense, 1. Nicolas de furnis, 2. Joanni pippelart, 3. Joanni burgo Turentin. 4. Assalon. Ebenso für Nov. Im Dez. wird als 5. Sebast. de Ravetta, 6. Hieronymo Veneto, mit je 30 Carl. genannt. — **1500**, Januar und Februar: 1. Nicolao de furnis, 2. Joanni Burgus Turentin. 3. Sebastiano de Ravenna, 4. Assalon, 5. Joanni pippelart, 6. Michaeli, 7. Jacobo picchardo. jeder *30 Carl.* Monatsgehalt. Am 30. März wird im Kapitel der Vorschlag gemacht, den Gehalt des Organisten maestro Luigi zu erhöhen. — **1501** sind die 7 Sänger: 1. Nic. de Furnis, 2. Jo. pippelart und 3. Bernardinus Tenorista de Mutina mit je *4 Duc.*, 4. Michael, 5. Benedictus, 6. Pitigian mit je *3 Duc.* 7. Bernardinus, parvus mit $1^1/_2$ D. honorirt. **1502**, April: Nic. de furnis *4 D.*, Jo. pippelart *4 D.*, Bernardino Mutinen. *4 D.*, Bartholomaeo Rocchono Soprano *3 D.*, Michelet *3 Duc.*, Bernardino Romano *1 Duc. 3 bol.* Für die Procession am Marcustage werden einige *cantores exteri* eigens honorirt »ut suavius et assidue litaniae cantentur in dicta processione pro satisfactione et honore nostrae Basilicae capellae et audientium.« Im Juli wird als 7. Alexander *puer*« mit *7 Duc.* genannt. Durch diese Nachweise aus den Überbleibseln der Censualbücher im Archiv von St. Peter wird die Behauptung Baini's, daß die Anordnungen von Sixtus IV. nicht zur Ausführung gekommen seien und daß vom Versprechen (?) Sixtus' IV. bis zum Befehl und zur Rentenanweisung durch Julius II. die Basilika von St. Peter nur solche Sänger besessen habe, »welche gregorian. Choral und Falsibordoni singen könnten« (?), hinlänglich, ja schlagend widerlegt. Es ist bedauerlich, aber die zwingenden Aktenstücke und archivalischen Dokumente lassen keinen Zweifel, daß Baini so viel unbeachtet gelassen oder verschwiegen hat, was nicht für das vorgesetzte Thema »die päpstl. Kapelle war das einzige Kunstinstitut und Palestrina der einzige nennenswerthe Meister« Verwendung finden konnte, oder diesen Wahn widerlegt hätte.

Schülern« sich zum Kirchendienste angeboten hätten, dann aber wegen ungenügender Bezahlung und mangelhafter Aussicht für die Zukunft wieder weiter wanderten. Einige derselben finden wir später in der päpstlichen Kapelle, wo sie dem klerikalen Stande angehören mußten. Die Nationalität läßt sich nur bei Einzelnen aus dem Namen vermuthen; daß aber die »Ultramontanen« das Hauptkontingent bildeten, werden wir aus der Errichtung und Schenkungsbulle Julius' II. vom 19. Februar 1512 erfahren.

Besonders die Anstellung eines eigenen Organisten während des 15. Jahrh. und der Bau einer neuen Orgel, für welche laut Urkunde vom 12. Febr. 1496 dem Goldschläger Sigismund Conon 188 Duc. de Carolinis und dem Maler Jo. de Spadino aus Bologna 42 Duc. de carl. bezahlt wurden, kennzeichnen den Unterschied zwischen der sixtinischen Kapelle in S. Peter und der gleichnamigen im Vatikan; leider ist der Name des Orgelbauers nicht angegeben.

Für die eigene Hofkapelle aber fehlen die Nachweise aus den Jahren 1476—1479; der Band *Mandati* von 1479—1481 (*Arch. di stato*) weist nachfolgenden Personalstand auf.

1479. Nach dem *Sacrista* steht Barthol. de Maraschis als *magister capellae* mit 10 fl.; seine Unterthanen heißen: 1. Jo. Filibert, 2. Jo. Jorlandi, 3. Jo. Monstreuil, 4. Jo. hengion, 5. M. hanart, 6. Jo. mercer. 7. Jo. Raet, 8. Jo. Radulfi, 9. G. Margas, 10. G. garnery, 11. Pas le hent, 12. A. blasio, 13. Pe. mastin, 14. A. de Leonibus; im Juli als 15. Petr. de Abbatia, im Nov., 16. Rob. de lignoquercu, 17. Sigis. de Pisanis, 18. Eustach. de anverse. Die mit gesperrter Schrift gedruckten sind neu.

1480 wie 1479, neu im Okt. Victor Vissone (auch Vaisson, Verson, Visson).

1481 wie 1479. Im Okt. dieses Jahres steht an letzter Stelle zum ersten Male Ga. Verbecht.[1]

1482 wie 1481, aber nach Gaspar neu Jo. nobleti; vom Sept. dieses Jahres ab fehlen Fribert, hanart, A. de Leonibus und Hengion.

1483 werden die Sänger *officiales capellae* genannt; ihre sehr deutlich geschriebenen Namen sind: 1. Jo. Jorlandi, 2. Jo. Monstruel, 3. Ja. mercerii, 4. Jo. Raet, 5. Jo. Radulphi, 6. Pas le Hent, 7. Ar. blasii, 8. Pe. mastyn, 9. G. garnerii, 10. P. de Abbatia, 11. Ro. de lignoquercu, 12. Sig. de pissanis, 13. Eu. de anverse, 14. Vit. vissone, 15. G. verbeke, 16. Jo. nobleti, im April fehlt Garnerii, die

[1] Wie schon bemerkt, liegt auch bei Verbecht statt Werbeke einer der vielen Beweise, daß die Namen beim Eintritt nach dem Gehör geschrieben wurden, bis die Betreffenden selbst korrigirten.

übrigen rücken vor, und der 16. heißt: Ant. Gaveston (auch Baneston und Laveston).

Interessant ist die Notiz des *Episc. Castellensis* aus einem Nuntiaturbericht vom Herbst 1483, welche sich im päpstlichen Geheimarchiv vorfindet und aus Budapest datirt ist. Der *mag. capp.*, welcher dort in diplomatischer Sendung verweilt hatte, meldet über die Kapelle des Königs Mathias in Ungarn, wie folgt: »Huic coenae non defuere cantus varii, habet enim cantorum capellam qua nullam praestantiorem vidi, nostrae similem antequam pestis in ea grassaretur«.

Vielleicht hatte dieser Bericht eine solche Wirkung auf Sixtus IV. gemacht, daß er die Kapelle noch im Nov. 1483 auf 24 Personen vermehrte, denn für diesen Monat lautet die Liste wie folgt: Von den Personen 1483 fehlen G. Garnerii, P. de lignoquercu, der 10. (oben 12.) heißt deutlich Si. de pinzanis, 11. Eust. de havresse, 12. Vit. Wissone, 13. Gas. Werbeke, 14. Jo. nobleti, 15. An. laveston, neu sind: 16. Pe. de hely, 17. Egi. Cossee, 18. In. Cossee, 19. Da. Staelt, 20. Clau. pilosy, 21. Pe. Devre (auch de vire und de haver), 22. Jo. Gallet, 23. Jo. Meruen, 24. Ber. Vagueras. Der Band schließt mit Febr. 1484; Sixtus IV. starb am 13. August 1484.

Aus den hier zum ersten Mal vorgelegten Archivbeweisen läßt sich ersehen, daß dieser Papst als der eigentliche Begründer der *capella palatina* betrachtet werden kann, und daß durch ihn das goldene Zeitalter dieses Kunstinstitutes eingeleitet wurde. Aus Cod. Vatic. 3883 können wir aber auch für die Sittengeschichte jener Zeit einen interessanten Beitrag liefern. Ob die betreffenden Vorschriften und Entwürfe, welche schon unter Innocenz VI. auf Anregung des oben genannten Kardinals Egidius Albornoz für die Reform der päpstlichen Curie gemacht wurden (der Band beginnt mit Nic. Cussa Cardinalis pro reformatione, vgl. Dr. Pastor l. c. besonders 346 flgd.), wirklich zur Publikation gekommen sind, kann ich augenblicklich nicht konstatiren, der Wortlaut derselben giebt uns aber ein genügendes Bild dessen, was die kirchliche Autorität verabscheute, und die Mittel, durch welche sie abhelfen wollte. Fol. 14 des 174 Blätter starken Papierkodex finden wir: »Sixtus, ad perpetuam rei memoriam. 1. De reformatione Palatii 2. Capella, 3. Elemosinarius, 4. Cantores.« Aus diesem Paragraphen notire ich: »Ordinamus, quod in palatio apostolico Cantores in competenti numero esse debeant, qui omnibus diebus, sive exeat papa sive non, Missam et horas canonicas in capella publice cantent, ut qui illuc ingrediuntur, Domum illam Orationis esse, cognoscant et ad devotionem merito incitentur.« Da-

rauf folgen Anträge über die Reform der Kanzlei, fol. 72b aber lautet: »Sint procul a domibus Cardinalium tubicinae et omnes musici propter musicam quaestuantes: buffones et histriones. Neque Cardinalibus circa castrum sancti angeli (früher Mausoleum von Kaiser Hadrian, jetzt sog. Engelsburg) exstantibus pulsent in castro musici (Militärmusik im 15. Jahrh.!). Si quid talibus personis donaverint Cardinales, tantundem teneantur erogare pauperibus, nec alias ab aliquo etiam vigore qualiscunque confessionalis absolvi possint.« F. 91 werden in einem unter Innocenz VIII., dem Nachfolger von Sixtus IV. verfaßten Rapular für Reformentwürfe die constitutiones Egidii Albornoz unter Innocenz VI. als Muster und Vorbild genannt, und endlich f. 97b nochmals den Sängern ans Herz gelegt: »Cantor concubinam non teneat. Tabernas et inhonesta loca non frequentet, togatus incedat, capillos non gestet collum tegentes, contrafacientem praesidens capellae premissa una monitione licentiet a capella, privilegio familiaritatis pape eo ipso exutum.

Si in cantoribus corrigendis et admonendis eorum praesidens de negligentia notari morabitur ultra indignationem pontificis incursam ab ingressu capellae sit per mensem suspensus, neque in conspectu pontificis comparere audeat, sed finem sui officii continue exspectet«.

Schon nach wenigen Tagen wurde Giambatt. Cibo, der edle, friedliebende und kunstsinnige Genuese, als Innocenz VIII. auf den päpstlichen Thron erhoben, und am 12. Sept. 1484 gekrönt. Das *arch. di stato* bringt im lib. I. bulettarum eine Sängerliste des gleichen Jahres, nach welcher die ersten 20 Sänger unter Sixtus IV. unverändert stehen, als 21. wird Jo. Mercerii (siehe unter 1483 den 3.!), 22. Vaqueras, 23. Mar. de Orto, 24. Ro. Bonetti, 25. Pet. le franch genannt.

1485. Jan. fehlen 5, nämlich die beiden Mercer (3 und 21), Montreuil, Raet, Jorland; Vacqueras hat den Beisatz *alias* de brassia. Ein neuer Jo. Joannis tritt im Februar[1] ein. Im Juli reducirt sich die Zahl auf 19, im Nov. steht bei Pas. lehentj: obiit 20. Nov., bei Vict. Wissone: obiit 15. Nov.

1486 Jan.: 1. Jo. Radulphi, 2. Ar. blasii, 3. Re. Mastaing, 4. Eu. de hauresse, 5. Gas. Werbeke, 6. Jo. Nobleti, 7. Ant. Baneston, 8. Inn. Cosee, 9. Da. Stael, 10. Jo. Mercer, 11. Bern. Vacqueras,

[1] **1485** (Arch. s. p. Div. Cam. Bd. 44, f. 81) werden in der Liste für Wachsvertheilung am Lichtmeßfeste (2. Febr.) zuerst der Sacrista palatii, dann der magister capellae bedacht, jeder erhält eine Kerze zu 2 Pfund, zwei zu 1 Pfund, 3 zu 1/2 Pfund; die 26 Sänger erhalten je eine zu einem Pfunde.

12. Mar. de Orto, 13. Ro. Bonetti, 14. Pe. Lefranch, 15. Christof. Russelli, 16. Sim. Aengion, im Juni als 17. Jo. Barberii; im Okt. als 18. tritt Jo. de prato (Jusquin de prés) in die Kapelle von Innocenz VIII. (nicht Sixtus IV.) ein, und verbleibt darin lange Zeit.

1487 wie 1486 im Okt. (18), als 19. im Febr. Jo. stoecken. Im Sept. lautet eine Notiz: Haeredibus bone memorie Dni Barth. Episcopi Civit. Castelli. *mag. cap.* flor. X: also war Barth. gestorben und als Nachfolger erscheint Dns. C. Episc. Cortonen. *mag. cap.* Jo. de prat, fehlt vom Febr. bis Sept. und vom Okt. dieses Jahres bis Juni 1489, und ist bis April 1494 als Sänger der päpstlichen Kapelle nachzuweisen, bald als Ju. desprety, bald Judo de prez und Jodoco despres etc. geschrieben.

1488 wie 1487 (ohne Jo. de pratz); im Juni neu Jo. baldassaris.

Ein neuer Bd. *Mandati* reicht von Juni 1488 bis Juli 1491.

1489 fehlt vom April ab G. Verbeke; im Juni steht Judo de prez als 16., als 17. hugo parizeti unverändert bis **1490** Mai, wo als 16. Ju. despretz, 17. hu. pariseti, 18. Jo. Juvenis (siehe oben Jo. Joannes) stehen; letztere zwei verschwinden mit Nov.

1491 lautet die Liste 1. Jo. Monstreuil, 2. Jo. Radulfi, 3. Ar. Blasii, 4. Re. Mastaing, 5. Eu. de havresse, 6. Ant. Baveston, 7. Io. Cossée, 8. Jo. Mercer, 9. Jo. Juvenis, 10. Bertr. Vaqueras, 11. Mar. de Orto, 12. Pe. Le franc, 13. Jo. Barbe, 14. Jo. Baldassar, 15. G. de duno, 16. Ju. Despretz, 17. Raynaldus; ebenso April bis Juni, mit welchem Monate der Band schließt.

Die Fürsorge von Innocenz VIII. für die Mitglieder seiner Hofkapelle zeigt sich endlich in drei Bullen, welche er zu ihren Gunsten erließ. In der ersten[1] vom 20. Sept. 1486 »Apostolicae Sedis consueta benignitas, etsi fideles universos sibi devotos gratiarum exhibitione largiflua continue prosequatur, illos tamen amplioribus gratiis confovet . . . . qui in Apost. Capella Altissimo assidue psallendo dulcia laudis praeconia decantantes« . . . befiehlt er allen Notaren, Richtern, Auditoren etc. bei Strafe der Exkommunikation, bei den Prozessen des Kapellpersonals unter sich oder mit Anderen irgendwelche Gebühren zu erheben, außer den für außerordentliche Fälle genau fixirten und bekannt gegebenen.

[1] Datum Romae apud S. Petrum . . . Pontificatus anno III. Gratis de mandato Ssmi D. N. Pont. *F. de. Simo, Hier. Balbanus*: *Ita apud me*: *Hier. Balbanum P. de Pereira, etc.*

In der 2. vom 4. Okt. 1488:[1] »Debita consideratione pensantes, qualiter dilecti filii Cantores, Capellani nostri et alii in Capella nostra in Divinis officiis deservientes in persolvendis Altissimo continue laudibus sonoris vocibus elaborant, ita ut non solum Domino in vocis exultatione complaceant, sed etiam illius domum devota jucunditate illustrant, dignum, imo debitum reputamus etc.« — werden unter Hinweis auf die Gnadenerweise unter Sixtus IV. die den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle zuerkannten Vorrechte und Privilegien in Erlangung von Benefizien, Exspektanzen, Kanonikaten, Pfründen etc. bestätigt und erneuert.

Die 3. Bulle vom 20. Juli 1492[2] beginnt: »Etsi Romanus Pontifex, ad quem pertinet distributio gratiarum cunctis fidelibus in illarum distributione liberalem se exhibeat, illos tamen amplioribus gratiis ipsorum prosequi convenit, qui praeter grata familiaritatis obsequia, quae sibi impendunt in Apostol. Capella sonoris vocibus et dulcibus organis Altissimo divinas laudes continue persolvunt, ut eo ferventius attentiusque laudibus eisdem insistant etc.« — und überträgt das Recht und die Austheilung der Exspektanzen, Privilegien, Pfründen und Benefizien geistlichen und weltlichen Charakters dem *magister capellae* wenn solche Stellen erledigt sind, soll immer wieder ein Mitglied der Kapelle vorgeschlagen werden. Außerdem werden alle Verfügungen oder Akte, wodurch die Mitglieder der Kapelle in ihren hergebrachten Rechten von irgend welcher Seite her geschädigt wurden oder werden, für nichtig und ungültig erklärt. Im gegenwärtigen Aktenstücke lautet der Name des *magister capellae* »Venerabilis Frater noster Christophorus, Episcopus Cortonensis« und gilt dies Recht auch für seine *»successores«*; bereits im Oktober 1492 wird er durch einen Spanier ersetzt; wir finden unter Alexander VI. als *»magister capellae«* einen *»Episcopus Barchinon.«*

Innocenz VIII. verschied im August 1492; schon nach wenigen Tagen folgte Alexander VI., der beinahe 12 Jahre den päpstlichen Thron inne hatte.

Der Band *Mandati Diversi* im Staatsarchiv reicht vom Sept. 1492 bis April 1494 und enthält nachfolgende Notizen für unser Thema:

1492 ist (Sept.) als *Mag. cap.* der *episc. Cortonen.* genannt und sind 20 Sänger aufgezählt, als 15. Ju. Despretz, 16. Chri. Rousseau

[1] Datum Romae apud S. Petrum . . . Pontificatus nostri anno V. Gratis de Mandato Ssmi D. N. Papae. *Hier. Balbanus de Pereira; Loco + plumbi. Jo. Cotin.* Ita in Secretaria Apostolica.

[2] Datum Romae apud S. Petrum . . . Pontific. nostri anno VIII. Gratis de mandato Ssmi D. N. Papae. *Hier. Balbanus . . . Ita in Camera Apostolica Blondus etc.*

(siehe 1487 Russelli), 17. Ray de odena (auch Ray de honderic), 18. Phil. de primis, 19. Ro. de Anglia 20. Jo. de Aragonia; im Okt. wird als *mag. cap.* bereits ein *Episc. Barchinon.* genannt.

1493. Nach dem *Episc. Barchinon.* 1. Jo. Monstreul, 2. Jo. Radulphi, 3. Remigio Mastaing, 4. Ant. Baueston, 5. Innoc. Cossee, 6. Jo. de Mervin (Mercer), 7. Bertr. Vacqueras, 8. Marbriano (vielleicht Marcianus und Martirianus?) de Orto. 9. Petr. le franch, 10. Christof. Rousseau, 11. Jo. Barbe, 12. Jo. Baltassaris, 13. Georg de Duno, 14. Jodoco Despres, 15. Ray de Odena, 16. Phi. de primis, 17. Donato Felix, 18. Jo. de Lanas, 19. Jeron. de Verona, 20. Ro. de lignoquercu. Im August 1493 fehlen 15. und 20., statt ihrer neu Crispin. de Stappen und Matheo Bras.

1494 April vergleiche die Namen der 18 Sänger von 1493, welche mit folg. Nummern abgemacht werden können: 2. (also fehlt Jo. Monstreul), 3., 4., 5., 6., 7., 8., 10. es fehlt Pe. le franch), 11., 12., 13., 14., 16. (es fehlt Ray de Odena), 17., 18., 19. sowie als 17. Crisp. de Stapen, 18. Jo. de Belloviso. Gerade die Lücke, welche vom April 1494 bis Febr. 1501 einstweilen besteht, ist am lebhaftesten zu bedauern, da in dieser Zeit *Jodocus Desprez* die päpstliche Kapelle verlassen haben muß, wie sich aus der nach sieben Jahren vorfindlichen Liste ergiebt.

Aus dem *Arch. s. pont.* konnte ich nur die Ernennung[1] eines neuen *mag. cap.* schon im zweiten Pontifikatsjahre ausfindig machen, der Nachfolger des *Episc. Barchinonen.* wurde *Bartholomaeus*, Bischof von *Segovia*. Ferner die Nachricht, daß Gaspar Werbeck[2] 1499

[1] *Divers. Cameral. Bd., 50, fol. 163.* Cupientes, ut capella nostra bene et laudabiliter regatur et gubernetur, ac sperantes Ven. Fratri nostro Bartholomeo, Epo Segobricensi, Magistro domus nostrae duxerimus . . . motu proprio et ex certa conscientia praefatum Episcopum, quamdiu duxerit in humanis, dicte capelle magistrum ac salario, honoribus, oneribus et emolumentis consuetis ac plena et omnimoda potestate et facultate, omnia singula que ad dicti Magistri officium pertinent faciendi, gerendi ac recquirendi, ac in dicte Capelle capellanos omnimoda iurisdictione et superioritate etc. tenore praesentium facimus, constituimus ac deputamus. Constitutionem ac deputationem alias Ven. Fratri nostro Episc. Barchinonen. cassantes, annullantes ac pro nullis habentes. Datum Romae apud S. Petrum, Kal. Jan anno II. etc.

[2] **1499**, 1. Nov. *(Arch. s. p. Div. Camer. Bd. 53. f. 27.)* Motu proprio von Alexander VI. zur Auszahlung von monatlich 8 Duc. »Dilecto filio Marturiano Prats, clerico Orumiten. Dioc. Camorj, Capellano et familiari nostro continuo commensali,« ibid. fol. 56 Motu proprio mandamus, quod dilectis filiis Gaspari Werbeck et Bono Radulphi, Dioc. Tornacen. et Morinen. Dioces, cantoribus capellanis nostris per nos nuper deputatis et receptis de salario singulo mense quolibet eorum contingente etc. *Romae apud S. Petrum 1. Febr. 1500.*

wieder als Mitglied der päpstlichen Kapelle eingetreten ist, während Josquin fehlt; auch ein Deutscher[1] ist zu konstatiren.

Im *arch. cap. pont.* endlich liegt die Urkunde[2] vom 31. Juli 1498: »Debita consideratione pensantes, quantum dilecti filii Cantores etc.«, laut welcher unter Hinweis auf Eugen IV., Calixt III., Sixtus IV. und Innocenz VIII. die Privilegien und Rechte des »collegium cantorum capellanorum« bestätigt und erneuert werden.

Im *Arch. st.* gewährt ein Band *Mandati* die Kenntniß der Sängerliste vom 1. Febr. 1501. An der Spitze ist »Franciscus Electus Elnen.«[3] als *magister capellae* mit 10 fl. Ihm folgt der Sakristan (*Joannes, Abbas S. Sebastiani*) mit gleichem Monatsgehalt. Die 19 Sänger haben je 8 flor. und heißen: 1. Remigius Mastaing (Mastanig), 2. Ant. Baneston, 3. Bertrand Vaqueras, 4. Christof. Rousseau, 5. Jo. Barbe, 6. Phil. de primis, 7. Jo. Llanes (de ylianas, lanas, lianas), 8. Donatus Felix, 9. Jeron. Bertrandi (auch de Verona), 10. Crispino de Stappen, 11. Aug. de nigris, 12. Jac. Walpot, 13. Ant. Walther, 14. Alf. de troia, 15. Paul de Trottis, 16. Marturian Prats, 17. Gasp. Verbeck, 18. Bono Radulphi, 19. Jo. Gruter. Auch ein scriptor namens Joannes wird mit 2 fl. erwähnt. Mit wenigen Veränderungen bleiben diese Namen bis April 1502, mit welchem Monat der Band schließt. 1. bis 7. wie oben, 8. Crisp. de Stappen, 9. Jac. Walpot, 10. Thomas Jacobi, 11. Ant. Walther, 12. Alf. Troia, 13. Paul. de Trottis, 14. Mart. prats, 15. Gasp. Werbech, 16. Bon. Radulphi, 17. Jo. Gruter, 18. Alf. Frias, 19. Garcia Salinas, 20. Jo. poquetoy.

Unter Innocenz VIII. war Amerika entdeckt worden, unter Alexander VI. hatte *Ottaviano de' Petrucci* den Notendruck mit beweglichen Typen erfunden; beide Ereignisse waren in ihrer Art die Veranlassung zu ungeahnten Umwälzungen für das sociale und kulturelle Leben der zukünftigen Geschlechter geworden. Unter den Komponisten, welche die Sammelwerke Petrucci's zierten, werden wir im zweiten Theile dieser Studie eine erkleckliche Anzahl von Mitgliedern der päpstlichen Kapelle wiederfinden. Man beachte außerdem das rege musikalische Leben in den italienischen Kleinstaaten jener Epoche, besonders unter den Sforza in Mailand, den Gonzaga in Mantua,

---

[1] 1499, 3. Juni. *(Arch. s. p. Div. Cam. Bd. 52, f. 211).* Dilectum filium Martinum Scuderum (später auch Schudero geschrieben) clericum Caesaraugustanum (Augsburg) cantorem capellanum facimus etc.

[2] Datum Romae apud S. Petrum . . . Pontificatus Nostri anno VI. *L. Podocatharus. M. Robim.*

[3] Elna in der Grafschaft *Roussillon* wurde 1602 auf Perpignan übertragen; siehe *Gallia christ.* t. 6, p. 1030, *Gams, Series Episcop.* p. 599.

den Este in Ferrara, den Medici in Florenz, endlich in den Städten Venedig, Neapel, Pisa, Genua u. s. w., und man muß staunen über das musikalische Leben und Treiben, das nach Übersiedelung der Päpste von Avignon nach Rom durch die Niederländer und Franzosen in Italien angeregt worden war, und das mit der Wende des Jahres 1501 die »Ultramontanen« beherrschten. Die Tendenz des 16. Jahrhunderts war, die fremden Musikheroen durch Einheimische zu verdrängen: als dies gegen Ende desselben gelungen war, überflutheten die flügge gewordenen Italiener den Norden mit ihren Gesangskünstlern und Kapellmeistern im 17. und einem Theil des folgenden Jahrhunderts.

Alexander VI. starb im August 1503; sein Nachfolger Pius III. lebte nur noch 26 Tage, ihm folgte am 1. Nov. 1503 der Neffe Sixtus' IV., der Genuese *della Rovere* als Julius II.

Aus den ersten vier Jahren seines Pontifikates konnte ich keine Nachricht über die päpstliche Kapelle erspähen. Die Quellen des *arch. st.* fließen erst vom September **1507**: aber der Bestand ist mit wenigen Ausnahmen der nämliche wie im April 1502.

Die neue Liste bringt als mag. capellae »Franciscus Episcopus Suessan.« und folgende 21 Namen: 1. Rem. de Mastanig, 2. Bertr. Vaqueras, 3. Gasp. Werbeck, 4. Christof Rousseau, 5. Jo. de ylianas. 6. Crisp. de Stappen, 7. Jac. Walpot, 8. Paul de trottis, 9. Bon. Radulphi. 10. Jo. Gruter, 11. Alf. fryas, 12. Garc. Salinas, 13. Thomas de Zazanis 14. Jo. poquetoy, also fehlen in 4 Jahren 6 Personen. neu aber sind:

15. Jo. Scribano, 16. Jo. palomares, 17. Mich. Touppe. 18. Matth. de Alzate, 19. Nic. de pictis, 20. Fel. de Nola. 21. Jo. Radulphi. Alf. de Troja steht unter den Kaplänen mit 10 fl.; statt des Ceremoniars Burkhardt fungirt der bekannte Tagebuchschreiber »*Paride de Grassis*« ebenfalls mit 10 fl.

Nach einer Lücke von 13 Monaten heißt die Liste: Magister capellae »Franciscus Episc. Suessan.«. 1. Rem. de Mastanig,[1] 2. G. Verbeck, 3. Jo. de Ilianis, 4. Jac. Walpot, 5. Paul de Trottis, 6. Alf. Frias, 7. Thom. de Zazanis, 8. Jo. pouqueton, 9. Jo. Scribano. 10. Jo. Palomares, 11. Mich. Toppe, 12. Matth. de Alzate, 13. Nic. de pict.

[1] **1508**, *(Arch. s. p. Div. Camer. Bd. 59, f. 128)* »Attestamur, quod venerabilis vir, Dominus Remigius de Mastanig, Canonicus ecclesiae Collegiatae s. Walburgis furnen. Morinen. dioces. a pluribus annis et praecipue de vigilia b. Jo. Baptistae anni proxime praeteriti 1507 usque ad festum praesentis anni 1508 semper fuit prout est de praesenti Smi D. N. Julii cantor capellanus et familiaris continuus commensalis ipsius« etc. Das Schreiben »de fructibus percipiendis in absentia« ist vom 17. August 1508.

14. Jo. Radulphi, 15. Elziario Genesi (Genet), 16. Egidio Carpentier. Drei Monate fehlen Nachrichten; im März 1509 ist aber die obige Liste unverändert, nur ein Valentino ungaro ist als 17. eingetragen. Weitere Listen konnten für die folgenden Jahre bis Leo X. nicht aufgefunden werden.

Eine Bulle vom 27. November 1507 zeugt aber für die Sorge, mit welcher die hergebrachten Rechte und Privilegien der Kapellmitglieder mit Hinblick auf ähnliche Vergünstigungen unter Eugen IV., Calixt III., Sixtus IV., Innocenz VIII. und Alexander VI. geschützt und erneuert wurden; wenn ein Benefizium durch den Tod eines früheren Mitgliedes der Kapelle erledigt werde, so könne die Präsentation für dasselbe zu Gunsten eines noch lebenden nach Maßgabe der Dienstjahre erfolgen.[1]

Die wichtigste Anordnung für die Kapelle aber traf Julius II. durch die im *Bullar. Vaticanum* tom. II. p. 348 gedruckte Bulle vom 19. Febr. 1512, in welcher die ähnlichen Einrichtungen Sixtus' IV. für eine geregelte Sängerkapelle und gesicherte Renten derselben erwähnt werden, und durch welche die noch heute in St. Peter bestehende »Capella Julia« feierlich instituirt wird. Schon zwei Jahre früher war der Entschluß gefaßt worden;[2] zu definitiver Ausführung kam er jedoch erst 1512. Theils der Wunsch, in Rom selbst Sänger zu finden und nicht immer auf ausländische Kräfte angewiesen zu sein, theils der Wunsch, die Kapelle von S. Peter als Vorschule für die päpstliche Kapelle einzurichten, und endlich die gebührende Hochachtung vor dem Heiligthum und der Eifer für die Hebung der kirchlichen Feierlichkeiten in diesem Gotteshause waren die Motive für Errichtung der »Capella Julia«. Aus dem interessanten Aktenstücke glaube ich nachfolgende Sätze im Original wiedergeben zu sollen:

»Julius Episcopus Servus Servorum Dei«.

Ad perpetuam rei memoriam.

In altissimo militantes Ecclesiae Principatus fastigio divinitus constituti, commissum Nobis Christianum gregem, ad divini cultus

[1] Die Bulle im *arch. cap. pont.* beginnt: »Sicut prudens paterfamilias cuncta quae in ejus domo sunt ad illius honorem et gloriam provida moderatione disponit et ordinat, ita Nos, qui meritis licet imparibus ab ipso supremo Patrifamilias in illius domo dispensatores effecti sumus, sic . . . attendere convenit, ut dilectos filios, Cantores Capellanos nostros etc.«, und schließt: »Datum Romae apud S. Petrum . . . Pontific. nostri anno V. | J. Sigismundus | P. Cotin.«

[2] 1510, (Arch. s. p. Div. Cam., Bd. 58, fol. 178) steht ein »mandatum apprehendendi possessionem quorundam beneficiorum« zur Fixirung der neugegründeten Sängerkapelle in St. Peter: »ut in ea divina officia quotidie per certos cantores

observantiam, non praeceptis modo, verum etiam exemplis excitare debemus, ut Omnipotenti Deo, cujus vicem, quamquam immeriti, in terris gerimus, pro Christiani Orbis, proque commissae Nobis Ecclesiae quiete et unitate quam humillime dignissimeque supplicetur, et ut nihil ubique gentium divinarum laudum, aut locorum deformitate, aut personarum negligentia omittatur. . . . . Nos igitur, ne minorem illis[1] Deo Nostro gratitudinem ostenderemus, cernentes ipsam Principis Apostolorum Basilicam, et situ incultam et vetustate collabentem, ad dignissimam tanto Templo aedificationem mentem nostram applicantes, ut cujus nomen, numenque in terris foret ejus quoque domus reliquis omnibus dignitate ac venustate praestaret, jampridem maximam ejusdem Basilicae mirae latitudinis et altitudinis Capellam Testudineo opere fundavimus, fundatamque ad perfectum opus perduci summo studio quotidie procuramus. Et quoniam vel tanti operis magnitudini, vel nostrae posteritati parum contulisse videremur, nisi Ecclesiam omnem perditis moribus deformatam, quantum in nobis esset, reformaremus generale Concilium in Lateranensi Basilica celebrantes, locorum ac personarum omnium reformationem constituimus, ut ipsi Apostolorum Principi, cujus Vicariatus curam gerimus, non minus ministrantium religione, ac sanctimonia, quam Capellae ipsius dignitate et elegantia ministraretur. Ipsi autem Capellae . . . . . ut divinae laudes honestius et suavius celebrentur, providere volentes . . . . ., de mera nostra liberalitate, et ex certa nostra scientia, ut de cetero perpetuis futuris temporibus in dicta Capella sub invocatione Nativitatis Beatae Mariae, quae Julia nuncupatur, et in qua corpus nostrum, nobis vita functis, sepeliri volumus, duodecim sint Cantores et totidem scholares ac duo Magistri, unus musicae et alter grammaticae, ut ex huiusmodi Cantorum Collegio, Capellae nostri Palatii, ad quam consueverunt Cantores et Galliarum, et Hispaniarum partibus accersiri, cum nulli fere in Urbe ad id apti educentur, cum opus fuerit, subveniri possit, qui inibi singulis diebus horas Canonicas decantare teneantur, auctoritate apostolica tenore praesentium statuimus et ordinamus. Et ut cantores, scholares et Magistri praescripti, ad eorum vitae sustentationem necessaria habere valeant, Prioratum S. Pauli extra muros Albanen. etc. . . .

numero competenti celebrentur. Pro cantorum uberiori sustentatione« werden Benefizien aus dem Kloster St. Paul außerhalb der Mauern Albano's, der Kirche St. Jacob in Sottignano an der Tiber, sowie die »perceptiones Capellanie ad altare St. Petri et Pauli in ecclesia S. Mariae in Campitello de Urbe« bestimmt.

[1] Seine Vorfahren, besonders Sixtus IV. und dessen Fürsorge werden eigens erwähnt.

pro sustentatione eorumdem Cantorum, Scholarium et Magistrorum, juxta providam desuper distributionem et dispensationem unius ex Canonicis dictae Basilicae per illius Capitulum eligendi, ad quem omni modum Capellae, et Cantorum, Scholarium, ac Magistrorum, ac domorum et Apotecarum, ac responsionum, Prioratuum, nec non Ecclesiae Sancti Jacobi, ac Capellanie huiusmodi, illorumque bonorum curam et administrationem perpetuo pertinere volumus, faciendam, eadem auctoritate applicamus, et appropriamus, et quod in alium quo premissum usum, seu aliam causam convertantur, inhibemus . . . . Datum Rome apud S. Petrum anno millesimo quingentesimo duodecimo, Undecimo Kal. Martii, Pontificatus Nostri anno decimo etc.«

Obwohl die Censualbücher im Archiv von St. Peter gerade für diese Periode ziemlich unvollständig sind,[1] so erbringen doch die mangelhaften Daten den Erweis, daß die Intention Julius' II. viele Dezennien hindurch erfüllt worden ist. Der Wille und die Einrichtung waren vortrefflich, aber die exekutirenden Personen scheinen bis zum heutigen Tage gefehlt zu haben, um dieser auf altkirchlicher Basis als *schola cantorum* gewollten Choranstalt Leben zu erhalten und eine feste Tradition zu begründen.

V. Die Kammermusiker Leo's X., das Personal der capella sistina und giulia bis Paul III. (1513—1534).

Es ist eine schmerzliche Thatsache, daß unter Julius II. der Anfang zum Niederreißen der alten prächtigen Petersbasilika gemacht wurde, während andererseits durch die Dotirung der Musikkapelle in St. Peter und die vorwiegend humanistische Erziehung Leo's X., welcher nach dem Tode Julius' II. (im Febr. 1513) den päpstlichen Thron bestieg, die Verweltlichung sämmtlicher Künste begann. Daß die Musik in der Kirche von ihrer idealen Reinheit ebenfalls viel verloren hatte, die Üppigkeit, das Virtuosenthum und das heidnische Element der Renaissance an dem ernsten, wohlgefügten Bau der Poly-

---

[1] Als Fortsetzung der obigen Anmerkung stelle ich hier die Sängernamen der St. Peterskapelle bis zum Tode Julius' II. zusammen: **1506**, März; Magistro Nic. de furnis, Belardino Mutinen. je 4 Duc., Gugl. Leultier, Gugl. Duffay (über diesen Namensvetter des berühmten Kanonikus von Cambrai und Kapellsängers unter Eugen IV. konnte ich keine weiteren Nachrichten entdecken), Lud. Coysi, Georg Asculano, Julio Romano, Hier. Florentino je 3 Ducaten, Nic. de furnis pro 2 pueris 4 Duc. sämtliche während des ganzen Jahres. **1507** im Juni heißen die Namen: Mag. Nic. de furnis cum 2 pueris, Magister Bel. de Mutina, Gugl. Duffay, Gugl. Leultier, Phil. Dionysi, Ant. Picchardo, Contrabasso, Lud. Coysi; im Okt. als 8. resp. 10. Laur. de Gaeta (2 Duc.), der im Nov. als Magister aloysii zubenannt wird. Nun fehlen Notizen bis 1513.

phonie durch äußerliche Zuthate und raffinirte Vortragsmanieren während des ganzen 16. Jahrh. nagte, bis es ihn zerbröckelt hatte, soll an anderer Stelle näher ausgeführt werden.

Leo X. war ein leidenschaftlicher Musikfreund, selbst musikkundig; der Aufwand für Spiel, Theater und weltliche Feste war enorm. Für Poeten und Virtuosen war der päpstliche Hof voll Sonnenschein und Gnade, und die unter diesem Pontifikate geschriebenen Musikbände des päpstlichen Archives, so weit sie nicht im *sacco di Roma* zu Grunde gingen, sind in ihrer künstlerischen Ausstattung durch Miniaturen, Arabesken u. s. w. herrliche Kunstschätze.

Außer den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle besoldete Leo X. mit hohen Summen eigene Hof- und Kammermusiker, deren Namen uns in dem bekannten *Maccaronicon* des Mantuaners Theophil Folengo theilweise mitgetheilt werden (siehe Ambros, Musikgesch. 3. Bd. S. 12): »O felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broyer«. Wenn Ambros scharfsinnig bemerkt: »Leo X. (aus dem Geschlechte der *Medici* in Florenz) hatte seinen höchsten Genuß — wie vor ihm sein Vater *Lorenzo magnifico* — an den musikalischen Vorträgen seiner Kapelle, geistlichen und weltlichen, immer aber dem niederländischen Kunststile angehörigen Gesängen«, so fehlten ihm doch die Beweise für diese Vermuthung. Durch das *Arch. di stato* und *secr. pont.* bin ich in der Lage, nicht nur eine Reihe von Namen dieser päpstlichen Hofvirtuosen zu veröffentlichen, sondern auch zu erweisen, daß außer den Kapellsängern eigene *musici* und *cantori segreti* besoldet wurden, welche nicht Mitglieder der Kapelle waren, und ausschließlich als »Kammermusiker« bezahlt wurden, um die *Chanson*[1] vokal und instrumental zu pflegen, und die Neigung des Papstes für Musik zu befriedigen.

---

[1] Eine mit dem Wappen Leo's X. geschmückte, in Originaleinband mit schwarzem Leder und Goldschnitt wohlerhaltene Sammlung französischer Chansons, Hochquart, in Partitur mit gegenüberstehenden Einzelstimmen, scheint eigens für den Gebrauch des Papstes bestimmt gewesen zu sein. Sie befindet sich im *Arch. S. Pietro*, und enthält 107 Nummern, bloß durch die Textanfänge markirt, bei welchen folgende Autoren ($^2/_3$ gehören dem *Anonymus*) genannt sind: Agricola, Baccio, Basiron, Caron, Colinet, loyset compere, Enrique, Felice, Jo. Fresnau (auch Frasnau), Arnulfus G., Hayne (auch Ayne), Jo. Japart, H. Isaac (auch Ysach), Josquin depres, Joannes Martini, Gil. Murien, Jac. Obrech, Okagem, Petrequin, Stocken J., Vincinet, Virgilius. Eine ähnliche Sammlung in *Bibl. Casanat. O v 208*, bei welcher ebenfalls der größte Theil *auct. anonymi* sind, bringt die Namen: Agricola, Barbirau, Basin, Bolkim, Bostrin, Brumel, Busnoys, Caron, loiset Compere, Jo. Dusart, Ghiselin, Haine, Hobrecht, Jo. Jappart, Josquin de pres (auch Joschim, Joskin), Joye, Ja. Malcort, Jo. Martini, Mollinet, Morton, Jo. Okeghem, Paul. de roda, Phelippon, Jo. tourant. Die Namen der Komponisten weisen diesem Codex, dessen auch Am-

Obwohl ich wegen Herstellung der *Regesta Leonis X.*[1] durch S. Eminenz Kardinal Dr. Jos. Hergenröther nicht in der Lage war, sämmtliche Bände dieses Pontifikates nach Notizen über die päpstliche Sängerkapelle zu durchsuchen, und daher auf diese mit deutschem Fleiße und musterhafter Sorgfalt hergestellte Regestensammlung verweisen muß, so ist wenigstens aus dem *arch. di stato* eine genaue Kenntniß der *musici secreti* möglich; leider fehlen dort die *Mandati* über die Kapelle selbst.

Aus den bisher publizirten Regesten Leo's X. ergiebt sich folgendes Material:

1513, 19. März (Hergenröther *p. 6, No. 65*) »Aloysio Organistae cler. Bituricen. pensionem super eccl. paroch. S. Crucis de Mondebodio Senogallens. Dioc. juxta Julii II. voluntatem attribuit.« Dieser *Aloysius* war Organist in St. Peter. Auch mehrere Sänger der *cap. Julia* werden zu *cantores secreti* ernannt, so *Laurentius de Mutina*, *Nicol. de Albis*, *Joh. Jac. de Tarvisio*; vgl. p. 203, No. 3460 der *Regesta Leonis*.

S. 59, No. 1085, 19. März **1513**: Joh. Corbin confirmat par. ecclesiam B. Mariae de Morano Turon. Dioeces. S. 61, No. 1135: Guillermo Amyot cler. Nanneten. Dioc. fam. suo confirmat assignatam a Julio II. pensionem an. 10 librarum bonae et fortis monetae Britan. super fructibus unius ex 3 portionibus ecclesiae paroch. per 3 rectores regi solitae B. Mariae de Lamballe Brioc. Dioec.

S. 59, No. 1084, 19. März **1513**: Aegidio Carpentier rectoriam parochiae S. Medardi de Aylliaco Ebroic. Dioeces. confirmat.

S. 412, No. 6491, 30. Jan. **1514**: Aegidio Carpentier fam. suo peremtationis causa par. ecclesiam de Oratorio Botrelli Nanneten. Dioc. resignanti par. ecclesiam de Segnelien. Veneten. Dioc. a Jo. Radulphi dimissam confert.

1513, 19. März, (*S. 59, No. 1081*): Jo. Radulfi cler. Redon. Dioc. familiari suo, cui Julius II. Prioratum de Castronovo O. S. A. Magalon. Dioc. commendavit, Decretum confirmat. *S. 412 No. 6493* 30. Jan. **1514**: Jo. Radulphi capellae suae cantori capellano et fam. suo paroch. ecclesiam de Oratorio Botrelli Nanneten. Dioc. confert.

S. 455, No. 7177, 10. März **1514**: Andreae Michot presb. capellae Pontif. cantori capellano, capellam Eleemosynariam Domus de Deunionio nuncup. Cenomanen. Dioec. confert.

S. 121, No. 3566, 9. Juli **1513**: »Andreae Michot rect. par. eccl. de Monsterolio de Gasto Cenomanen. Dioec. cantori capellano suo indult. quoad benef. concedit.«

---

bros Bd. 3, S. 258 erwähnt, ein höheres Alter an. Viele dieser Kompositionen stehen auch im Cod. von Leo X., erwiesen sich demnach lebensfähig und wirkungsvoll auch im Zeitalter des feinsten Humanismus. Eine Studie über diese beiden Codices kann uns über den Stand der weltlichen Musik zu Anfang des 16. Jahrh. reiche Belehrung bringen.

[1] Bis heute (März 1887) sind vier Fascikel in Großquart bei Herder in Freiburg erschienen, in denen allein die Zahl der Aktenstücke aus dem 1. Pontifikatsjahr (vom 19. März 1513—1514) 7418 Numern beträgt. Das 4. Heft schließt mit 24. April und bringt 825 Numern. Was sich daraus für unser Thema sammeln ließ, wird hier mitgetheilt.

1514, 31. März, (*p. 488, No. 7686*) Lamberto Martini capellae suae cantori capellano canonicatum et praeb. ecclesiae B. Mariae Montisregalis Eduen. Dioc. obitu Petri Fayelle vac. confert.

1514, 12. Apr. Mittwoch in der Charwoche (*Par. de Grassis f. 96, b*): Matutinum tenebrarum Papa assistente. »Cantores in fine dixerunt Ps. Miserere cum novo modo, nam primum versum cantarunt symphonizando et deinde alternatim, quod fuit bene et devote.« Die Gepflogenheit, das *Miserere* am Ende der Laudes an den drei letzten Tagen der Charwoche mehrstimmig zu singen, datirt also aus dem Jahre 1514.

Auch die Notiz S. 394, No. 6163 vom 8. Januar 1514 soll hier erwähnt werden, da sie vielleicht auf den berühmten Theoretiker *Jo. Tinctoris* Bezug hat, der möglicherweise, wie sein Freund *Stokem*, Mitglied der päpstlichen Kapelle war in einer Periode, aus welcher die Belege einstweilen fehlen. Dieselbe lautet: »Lud. Bonuel et Johanni Tinctoris, canonicis eccl. Ebroicen. etc. Offic. Ebroicen. mandat, ut par. eccles. S. Albini de Paseyo Ebroicen. Dioec. . . . . . Phil. Tassot . . . . conferre curent«. Da sich von Tinctoris Kompositionen im Archiv der päpstlichen Kapelle vorfinden, so ist die Möglichkeit seiner Mitgliedschaft unter Innoc. VIII. oder Alexander VI. nicht aus dem Auge zu verlieren.

Aus dem *Arch. s. pont.* konnte ich in den verfügbaren Bänden folgende Notizen sammeln:

1513, 25. Juli. (*Arch. s. p. Julii II. Div. Cameral. Bd. 61. fol. 162*). Anweisung für den Schatzmeister *provinciae Romandiolae*, dem »Jo. Maria Alemanno, musico secreto Sanct. D. N. et Castellano terrae Utricoli dicte provincie hic in Urbe« den Monatsgehalt auszuzahlen; vgl. auch 6322 der Hergenrötherischen Regesten.

Div. Cam. 63, fol. 262, 30. Mai **1514** Camerario et Thesaurario mandamus motu proprio. Jacobo Tarvisino et Nicolao de Albis Musicis nostris secretis ducat. 29 auri in auro pro pensione domus quam inhabitant pro uno Semestre incepto 15. Praes. Mensis *Dat. Romae in palatio Apostol. Pont. anno II.*

1513, 9. Juli, (*Arch. s. p. Leonis X. Div. Cam. Bd. 63, fol. 81*; siehe auch *Regesta No. 3560*). Motu proprio etc. Cupientes, ut capella nostra ad laudem ejus qui habitat in excelsis divinis praeconiis valeat resonare ac cantores in ea divina cantantes officia illis majori diligentia insistant et in musica se exerceant »Dilectum filium Nicolaum de pictis clericum Florentin., dicte capelle cantorem priorem aliorum cantorum, quoad vixerit, cum salario ultra portionem per eum percipi solutam 4 ducatorum de camera per Depositarium nostrum singulis mensibus persolvendo cum onere custodiendi libros et alia ad cantum necessaria ac per videndum quid cantores divina officia decantare debentes illa et alia ad eorum officium pertinentia summa cum diligentia adimpleant ac potestate inobedientes et non adimplentes penis etiam pecuniariis mulctandi et corrigendi prout in domino cognoverit expedire. Mandantes depositario, ut salarium 4 ducatorum eidem Nicolao singulis mensibus persolvat. Cantoribus vero praefatis, ut eidem Nicolao in promissis sibi pareant et obediant; non obstantibus u. s. w.

1514. 29. Juli, (*Arch. s. p. Leonis X. Div. Camer. Bd. 63, fol. 291*). Bulle *Emolumenta* schreibt eine Regelung der *regalia* und Taxen für die Offizialen der röm. Curie und der Sänger vor, und bestimmt, daß Letztere so oft ein

Kardinal celebrirt *loco collationis* 4 Ducaten, von einem *assistens* oder *praelatus inferior* 2 Ducaten, aber *sub pena excommunicationis late sententie* nicht mehr annehmen oder verlangen dürfen.

1515, März. (*Intr. et ex. Bd. 554, Arch. s. p.*) Werden Galeazio de Bononia, Mario, Raphael, Ant. Bruglier, Laur. de Mutina, Nic. de Albis Jo. Jac. Tarvisini, Jo. Mathia als *musici secreti* mit Monatsgehältern genannt.

1516. (*ibid. Bd. 555*) Laurenzio Parmenio[1] zu den obigen, sowie Jacottin und Jo. Mar. de medicis.

1517, (*ibid. Bd. 556*) zu den obigen Jo. Ambrosio, *mus. secr.*

1517, (*Arch. s. p. Intr. et exitus, Bd. 557*). Im April werden als *cantores secreti* aufgezählt Laurentius de Mutina, Jac. Tarvisini, Galeazio Balbi Ant. Bruglier, Giorgio Parmenio, Math. Marigliano, Jo. Mar. de medicis. Im Mai lautet der Eintrag: »Jo. Jac. Tarvisino et aliis cantoribus secretis pro pensione unius domus, quam habitant in burgo per un anno 14 flor.«

1518 (*Arch. s. p. Intr. et exit. Bd. 558*). Jeden Monat werden die *cantores secreti* aufgezählt und von den *cantores capellae* unterschieden. Während letztere monatlich 253 fl. erhalten, werden erstere mit 6 und 8 fl. monatlich honorirt. Die Namen sind wie oben unter 1517: im August erscheint zum 1. Male: Camillo, filio magnifici viri Jo. Mariae de Medicis *musici secreti* für zwei Monate 46 fl; die beiden *Laurentius* sind wohl zu unterscheiden, der eine ist von *Bergamo*, der andere von *Mutina* (*Modena*).

1519, (*Intr. et ex. Bd. 559*) sind außer *cantores secreti* auch noch *musici secreti* monatlich aufgeführt; zu den obigen gesellen sich Jo. Bapt. Pontano *musico secr.*, Valentino de Rue *mus. secr.*, D. Claudio de Alexandris, *cant. s.*, Jacottin et 3 *cantores*, Hieronymus de Ameria, auch Amerinus, *cant. s.* u. Andreas de Silva.

1520, (*Arch. s. p., Intr. et ex. Bd. 560*) bis zum Tode Leo's X. 1. Dez. **1521** bringt außer den früheren Namen noch Jo. Franc. de Manfronibus *citharedo* (monatl. 4 Duc.), Cesare de Tolentino *Mus. secr.*; Andr. de Silva erhält für ein Jahr 96 Duc.; ein Simon Melle (auch malle), *cant. secr.* monatl. 5 Duc., Jo. .esquino, *mus. secr.* monatl. 7 Duc., justinus doro, *cant. secr.* monatl. 8 Duc.

Im Archiv der päpstlichen Kapelle sind drei Aktenstücke aus dieser Zeit: 1. Auszug aus der *collectio bullarum etc. des Karl Cocquelin, Romae 1673, typ. Hieron. Maynardi*, der die Bestimmungen des 5. lateranensischen Konzils enthält, auf welchem (13. Dez. 1513) die *reformatio omnium officiorum Romanae Curiae* beschlossen wurde. § 31 handelt über die *Cantores* und beginnt: »Cappellae nostrae Cantores, qua convenit modestia et morum disciplina vivant, et honesti sacerdotis mores observent sub excommunicationis et privationis emolumentorum poenā, si contrafecerint etc.« Dann folgen die bereits

[1] **1511** (*Arch. s. p. Intr. et exitus Bd. 550*) wird Laur. Parmenio als Sänger und *custos bibliothecae* angeführt; im Okt. werden unter Rubrik »Cantores et officiales Cappellae palatii apostolici« 200 fl. Monatsgehalt ausbezahlt. *Bd. 549* (*ibid.*) nennt als Empfänger für Dez. 1510 Alf. Frias, im Febr. 1511 den Paul. de Trottis.

oben aus dem *arch. s. p.* mitgetheilten Bestimmungen vom 29. Juli 1514 aus der Bulle »*Emolumenta*«.

2. Ein Brief Leo's X. an den Markgrafen Franziscus von Mantua vom 30. Juli 1515 erbittet einen *Michael von Lucca* als Bassisten; siehe *Adami*, S. XIX., *Petr. Canal*, della Musica in Mantova, S. 24 und 26.

3. In einem *Motu proprio* vom 1. Nov. 1518 (siehe auch *Baini l. c. tom. I., Note 370*) werden dem Kapellpersonal als besondere Gunsterweisung drei Anwartschaften auf Kanonikate, Benefizien u. s. w. an Kathedral- oder Kollegiatkirchen im Falle der Erledigung eines solchen gewährt. Am Schlusse heißt es: »Nomina vero Cantorum Capellanorum et aliorum in eadem capella servientium praedictorum sunt haec: Elziarius Genet, magister dictae Capellae, Joannes Bonevinius *alias* Beausseron«. Man erwartet die Fortsetzung, wird aber schmerzlich enttäuscht, denn diese beiden Namen sind die einzigen. Ob die Vermuthung Baini's, daß *Genet* Bischof gewesen, weil früher und später der *Magister capellae* immer diese Würde bekleidete, richtig sei, ist mir sehr zweifelhaft. Leo X., selbst Musiker, scheint mit richtigem Blicke erkannt zu haben, daß eine Sängerschaar ohne eigentlichen Führer und technischen Leiter keine künstlerischen Leistungen bieten könne, und berief also eigentliche Musiker für diesen Posten. Oben schon lernten wir den *Nicolaus de pictis* als wirklichen Dirigenten und wahren, nicht bloß Titel-Kapellmeister kennen. Wer weiß, welche Entwicklung die päpstliche Sängerkapelle erfahren hätte, wenn diese Einrichtung eine bleibende geworden wäre; die Anordnung Sixtus' V., daß der *magister capellae* jährlich von den Sängern aus ihrer Mitte gewählt werden solle, war sicher nicht die richtigste, wenn auch besser als die absolute Führerlosigkeit einer Schaar von Gesangsvirtuosen.

Aus dem *archivio di stato* endlich stelle ich die wenigen auffindbaren Notizen in folgenden Zeilen zusammen: *Mandati div. 1513—23*. Galeatio de Baldis de Bononia erhält vom 1. April 1513 an monatlich 6 Duc., Jo. Mar. Dominicus, Alemanus Musicus vom 8. Mai 1513 monatlich 23 Duc.; beide waren schon im Dienste des Kardinals Medici, ehe er Papst wurde.

1. Mai **1513**: »Laurentium de Mutina, Nicol. de Albis et Joann. Jacob. de Tarvisio in cantores nostros secretos et familiares continuos commensales recipimus«: monatlich je 5 Duc.

1514 erhält Ant. Bruhier monatlich 8 Duc. aus den Geldern der *camera apostolica*.

2. Aug. 1514 »Egidio Carpentier, Petro Jonault *alias* Brule monatlich je 8 Duc., Bernardus Benedictis, Vincen-

tius nuzanus, Petro de Vian, Antonius de Ribera nuper in cap. nostram per nos recepti« jeder 8 Duc. monatlich. Hilarius penet, clericus Pictavien. Dioec., *cantor secretus* monatlich 5 Duc.

1516, 1. Juli. Da Nic. de Albis gestorben ist, wird statt seiner Jacottin Level aufgenommen.

Mathias Marilianus Mediolanen. musicus war *ex certis rationabilibus causis* nicht in Rom; vom 1. August 1516 an soll er wieder ausbezahlt werden.

1518, 2. April »dilectus filius Camillus, filius Jo. Mariae de medicis, comitis Utricoli, musicus« erhält 23 Duc. monatlich.

1519, Jan. »Andreae de Silva, Cappelle nostre cantori et Compositori nostro nuper in eadem capella nostra per nos admisso et recepto 8 Duc. auri in auro pro praesentis mensis Januar. salario« etc.. Das Wohlwollen des Papstes gegen ihn ist so groß, daß er ihm den Gehalt zusichert »ipso a nobis et Curia nostra absente et in quocunque loco quem duxerit, ad morandum et inhabitandum eligere residentiam«, wenn er seinen *procurator legitimus* aufstellt. Obwohl die Satzungen der päpstlichen Kapelle solche Freiheit nicht gestatten, machte man bei ihm eine Ausnahme! *Pierluigi da Palestrina* ist also, nebenbei bemerkt, nicht der erste, welchem dieser Titel eines *compositore pontifizio* ertheilt wurde.

1519, 22. Febr.: »Jacotinus level, firminius le clerc, Franc. Vanelst cantores secreti nuper per nos recepti et admissi« werden in den Monatsgehalt von 6 Duc. eingewiesen.

1519, 12. August »Hilarius penet, clericus Pictavien. Dioec. in musicum nostrum secretum receptus numero et consortio Jacotini level, firminii le Clerc, Franc. Vanelst« soll monatlich 6 Duc. erhalten.

»Laurentius de bergamotiis, cantor secretus noster« soll zu den 5 Duc., welche er bisher monatlich erhalten, noch 2 empfangen, da Jo. Jac. Trivisio Einsiedler geworden sei (mundo renuntiavit et ad heremum convolavit).

1519, Sept. »Valentino de la Rue, militi Ordinis S. Joannis Jerosolym. cantor noster secretus«, 6 Duc.«; Perissone de Milleville in Capella nostra cantor erhält Anweisung für 10 Monate des gleichen Jahres.

Aus diesen, gegenüber der Prachtliebe und verschwenderischen Freigebigkeit Leo's X. mageren Notizen, ist zu erkennen, wie sehr ihm die Musik am Herzen lag; mehr Material für diesen Nachweis haben wir aus den umfangreichen Regesten Hergenröthers zu erwarten. Aus den Censualbüchern von S. Peter ist für die *capella Julia* nur wenig zu finden, nämlich:

19. April **1513** erhält der Priester *Hier. Vincentius*, Sänger der *cap.*

Julia, Monatsgehalt von 4 Duc.; 16. Juni Ludov. Foliano (der berühmte Theoretiker) als Sängergehalt 3 Duc. VII½ Carl. Im Jahre 1514 werden als Sänger Benedictus, Bernardinus, Cosmas, Joannes, Silvester und Nicolaus mit monatlich je 3 Duc. genannt; am 16. April wird Benedictus als *magister* gekennzeichnet und empfängt Zahlung für 3 Knaben; im gleichen Jahre scheinen die Namen Joann. Franciscus, Joann. Talleti, Eustachius Jo. Bapt. Picus, Ludov. de Mutina theilweise nähere Erklärungen der obigen Taufnamen zu sein. Im Aug. kommen Joannes Gallus, im Sept. Jo. Lourdel und Jo. Solieri vor.

Im letzten Monate des Jahres 1514 heißen die 11 Sänger: Jacobus, Francisinus, Benedictus, magister, mit 3 Knaben, Ludovicus de mutina, Jo. Bapt. Pico, Eustachius, Jo. Gallus, Joannes Solier, Donno Honofrio, Joann. Lourdel, Galeazo.

Leo X. starb am 22. Dez. 1521 in der Vollkraft seines Lebens, die Kassen waren leer, Ersparung nothwendig. Der heiligmäßige Adrian von Utrecht, Kardinal von Tortosa, früher Professor in Löwen und Erzieher Karls V. wurde am 9. Januar **1522** auf den päpstlichen Stuhl erhoben und war bemüht, die Reformation an Haupt und Gliedern durchzuführen. Seine Sparsamkeit aber machte ihn den Römern verhaßt, die Aufhebung der Exspectanzen, wodurch besonders auch das päpstliche Kapellpersonal schwer betroffen wurde, täuschte viele Hoffnungen. Kummer über die Verhältnisse rieb die Kraft des betagten Mannes bald auf. Adrian VI. starb bereits am 24. Sept. 1523; sein Grab in der deutschen Nationalkirche *S. Maria dell' anima* zu Rom trägt die Inschrift: »Hier ruht ein Mann, dem nichts mehr zuwider war, als zu herrschen«. [1]

Ein einziges Dokument vom 3. Sept. 1522, eine Pergamenturkunde, welche im *arch. st.* im Band *Protocolli delli Uditori di Camera No. 409* aufbewahrt wird, berichtet über den Zustand der Kapelle nach dem Tode Leo's und beweist zugleich die Panik, welche in die *cantori* und *musici secreti* gefahren sein muß, nachdem ihr Mäcenas ihnen entrissen war. Die in dem Schriftstück genannten Sänger bitten um einen neuen *magister capellae*. Nicolaus de pict und Elzear. Genet sind also fortgezogen. Constant. Festa und alle Kollegen, welche als »abwesendes Drittel« gebrandmarkt werden, müssen wohl die Thatsache zugestehen, daß die Kapellmeisterstelle unbesetzt sei, aber sie scheinen mit dem erbetenen Wilh. Enchevort, dem treuen Freund und Rathgeber Adrians VI. nicht einverstanden gewesen zu sein. Wenn Paulus Trottus, Thomas de

---

[1] Nach Dr. J. B. Weiß, Lehrbuch der Weltgeschichte, 4. Bd. 1. Hälfte S. 349. Wien 1870 bei Wilh. Braumüller.

Fazanis, Jo. Scribanus, Jo. de Palomares, Petr. Perez, Martinus de Monteaçuto, Andr. Michot, Hilarius alias Toleron, Bern. Pauli, Michael Clementis, Joann. Franc. Felicis, Alexander Coppin, Marcus de Leopardis, Didacus Blasio, Blasius Nunez, Ant. Rybere und Josquinus Dor mehr als zwei Drittel der Sänger repräsentirten, so muß die Kapelle etwa 26 Mann stark gewesen sein.[1]

Enchevord wurde ein Jahr später von Adrian VI. auf dem Todbette zum Kardinal ernannt, bekleidete also die Funktion und den Titel eines magister capellae nicht lange.

Nach einem 50tägigen Konklave wurde der Kunst und Wissenschaft liebende Mediceer Julius unter dem Namen Clemens VII. am 18. Nov. 1523 zum Papste gewählt. Aus den ersten Jahren dieses Pontifikates konnte im *arch. st.* nur eine kleine Notiz vom 28. April 1526 entdeckt werden, welche lautet: »Dominus Joannes de Conseil, Clericus Parisien. Cantor capellae per obitum Jo. Radulphi cantoris cap. extra Romanam Curiam defuncti« erhält dessen Kanonikat und Präbende in der Kirche St. Mariae Nannaten. und darf als Stellvertreter den Mauritius Bretini cleric. Nannaten. Dioc. ernennen.

[1] Ich gebe das Aktenstück in seinem Wortlaute nach dem Original: In nomine Domini Amen. Per hoc presens publicum Instrumentum cunctis pateat evidenter et sit notum Quod anno a Nativ. Dni. MDXXII indictione X., die vero Mercurii III. mensis Sept., Pontific. Ssmi in Christo patris et Dni. nostri Adriani, divina providentia pape VI., anno I. in mei Notarii publici testiumque infrascriptorum ad hoc specialiter vocatorum et rogatorum presentia personaliter constituti venerabiles domini Paulus Trottus, cantor capellanus et decanus capellae, Thomas de Fazanis (siehe die oben im Kontexte abgedruckten Namen) omnes cantores capelle Smi Dni. nri ppe ad infrascriptum collegialiter congregati in capella sancti Nicolai in Palacio apost. ubi pro negotiis sui collegii congregari solent electionem faciendam asserentes se constituere plus quam duas tercias partes dicti Collegii. Et nihilominus quatenus opus sit promittentes de rato pro absentibus asseruerunt nunc vacare officium magistri capelle Smi D. n. et desiderantes habere aliquam personam honestam et virtutibus preditam in Magistrum dicte capelle que sciat et velit in occurrentibus debite providere vertentes aciem mentis ad Rm prest. dnm Guillermum Enchevort sponte et ex certa scientia omnes concorditer et uno ore nemine eorum discrepante elegerunt in Mag. dicte sue Capelle dictum dnm Enchevort, Protonotarium Apostol. absentem tamquam praesentem. Salvo tamen in premissis et accedente beneplacito Sanctiss. Dni. n. ppe Supplicantes humiliter eidem Smo Dno. nro, quatenus pro eius benignitate dignetur de Magisteriatu Capelle hujusmodi eidem dno Guillermo debite providere. Super quibus premissis dicti cantores sibi a me Notario petierunt fieri atque tradi Instrumentum et Instrumenta. Actum Rome in pal. apost. in Cap. s. Nicol., presentibus ibid. venerab. viris Dns Don Francisco de Johanninis cleric. Castren. Dioc. et Joh. hangemar cleo Numenten Dioc. testibus ad praemissa vocatis et rogatis.

Jacobus Apocellus, notarius.

Die Ursache des Fehlens vieler Dokumente, besonders der Hofrechnungsbücher aus dem Pontifikate Leo's X., Adrians VI. und Clemens' VII., sowie auch einer großen Zahl von Musikwerken der päpstlichen Sängerkapelle liegt in dem tragischen Ereignisse, durch welches die ewige Stadt am 6. Mai 1527 unbeschreibliche Verwüstungen und unersetzlichen Schaden gelitten hat; — wir meinen den sogenannten »*sacco di Roma*«. Der Papst betete in der sixtinischen Kapelle, als die Mauern von den Soldtruppen unter Leitung des Prinzen Bourbon erstürmt wurden. Im Vatikan, in der Peterskirche, am Altare, floß Blut; der Papst entkam in die Engelsburg. Das 40 000 Mann starke Gesindel von Ausreißern, Landstreichern und Banditen verübte die scheußlichsten Grausamkeiten und zeichnete sich durch unersättliche Beute- und Verwüstungssucht aus. Werke der Wissenschaft und Kunst wurden mit bübischem Muthwillen zerstört, die kostbarsten Handschriften und Pergamente und Bücher zur Streu für Esel und Pferde verwendet, Geisteswerke des klassischen Alterthums, die nur in einem Exemplar vorhanden waren, gingen zu Grunde, Bücher und Schriften wurden zu Küchenfeuer verwendet (nach Weiß l. c. S. 367 flgde.). Dazu gesellte sich die Pest: der Papst entfloh am 10. Dezember nach Orvieto und hielt sich dann in Viterbo und Bologna auf, konnte am 9. Okt. 1528 nach Rom zurückkehren und nahm am 24. März 1530 die letzte Krönung eines deutschen Kaisers (Karl V.) durch einen Papst in Bologna vor.

Sehr interessante Belege für die Sorge des Papstes, die durch Pest und Flucht zerrüttete Kapelle wieder in Stand zu setzen, stammen aus den letzten Monaten des Jahres 1528, deren Kenntniß ich der Liebenswürdigkeit des H. Dr. Steph. Ehses verdanke, welcher in den römischen Archiven Materialien für eine Monographie Clemens' VII. sammelte. Ich fasse die Notizen kurz zusammen: »Der Papst beauftragt den *Jo. Consilius* (*Conseil*) neue Sänger für die päpstliche Kapelle aus Frankreich zu holen und versieht ihn mit Empfehlungsbriefen an den Erzbischof von *Bourges* [1] und das Kapitel von *Cambrai*. [2] Der päpstliche Legat in Frankreich, Kardinal *Giov. Salviati*, [3] unter-

[1] *Arch. s. p. Clem. VII. Brev. anni 1528, pars V. vol. 22, No. 614, de dato Viterbii 21. Aug.*: »Venerabilis Frater. Cum cantores nostrae cappellae ex superioris et praesentis anni clade ad nihilum fere redacti sint et pro debito divini officii honore ipsam cappellam supplere cupiamus etc.« Jo. Consilius (*cubicularius*) werde dem Erzbischof die Wünsche des Papstes persönlich auseinandersetzen.

[2] Unter gleichem Ort und Datum (No. 620), ein mit dem vorstehenden *mutatis mutandis* gleichlautendes Schreiben »Decano et capitulo Ecclesiae Cameracensis.«

[3] *Arch. s. pont. Nunziatura di Francia Vol. I. p. 103.* Der Kardinal schreibt an seinen Vater Jac. Salviati, Geheimsecretär und Vertrauten des Papstes aus Paris unter dem 26. Sept. 1528: »Maestro Giov. Consiglion ha già trovati certi can-

stützte ihn in seiner Aufgabe. bemühte sich auch Knaben ausfindig zu machen, war gesonnen. sich deshalb sogar an den französischen König zu wenden, findet jedoch Schwierigkeiten, da diese gesuchten kleinen Künstler förmlich gestohlen werden« u. s. w. (man erinnere sich, daß auch *Orlando di Lasso* wegen seiner prächtigen Sopranstimme geraubt worden war; um diese Zeit, etwas später kam er nach Italien)!

Das Resultat der Sendung von Jo. Consilium finde ich in folgender Anweisung an die Rentenkammer: **1529**, 10 Jan. (*Arch. s. p. Dir. Camer. Bd. 80, fol. 59†*) »Solvatis et consignetis infrascriptis dominis cantoribus noviter receptis: Petro Bruele, Petro Vermont, Petro lambert, Philippo de Fontaines, Ivo Barry, Ant. souman«; jeder erhält 8 Duc. monatlich. Eine Liste in den *Mandati* des *Arch. di st.*[1] vom Juni **1529** *datum Bononiae* nennt als *Magister capellae* mit 10 Duc. »Gabriel Archiepiscopus Dirrachien.,

tori per la capella di Nostro Signore. Dipoi è ito in Fiandra per trovarne delli altri et io li ho fatto dare 100 ducati delli 500 che V. Signia mi fece rimettere. Son drieto a provvederci i putti e Monsignor di Bourges mi ha detto, che li harò in ogni modo. Bisognando ne parlerò al Re, il quale so che me ne concederà uno in ogni modo per Sua Santità.« Loc. cit. p. 327 berichtet Salviati 19. Nov. 1528: »Maestro Giov. Consiglion ha menato da Fiandra cinque o sei buoni Tenori et fra gli altri un ottimo soprano di età et un buon Contrabasso et qui ha trovato un buon tenore; sono drieto aver de putti et credo li harò in ogni modo, benche il Cancelliere Ant. Duprat (Erzbischof von Sens und kurz darauf Kardinal) me n' hebbi levato uno, il quale havevo scapito; penso d'havergli o dal Re o per mezo di Mons. di Bourges.« Derselbe an dens. l. c. 330, datirt 24. Okt. »Maestro Giovanni si partirà co' Cantori fra due giorni, et putti non si può havere, perche el Cancelliere me ne ha tolto uno, che havevo disegniato; et non solo non me l'ha voluto dare per Nostro Signore, ma non ha pure voluto scriverne una lettera a Meaux per haverne un altro.« An dens. l. c. p. 337 v. 9. Nov. 1528: »Maestro Giovanni è partito et mena tutti i Cantori et più un putto che si è sviato e rubato, quale gl'ho mandato drieto et canta assai bene. Oltre ho fatto cercare in Fiandra, dove so che sono dei buoni putti, per avergli, et spero che Nostro Signore in questo sarà bene satisfatto. Ders. l. c. p. 362 vom 14. Dez. 1528: »Essi (der Kardinalkanzler Duprat) doluto assai, che a Nostro Sign. sia stato scritto di quel putto. che non volle dare, e se ne scusa forte promettendome di darmelo; el che io li lo detto non esser necessario havendone io mandati due migliori a Sua Santità et provistone delli altri per menarli con meco.« Man sieht, wie die Erwerbung der Sänger, besonders guter Knabenstimmen, an denen Flandern reich war, als wahre Staatsangelegenheit behandelt ist, und darf vermuthen, daß Clemens VII. richtig erkannte, wie nothwendig diese Stimmgattung für die Kapelle war. Warum wurden nicht römische Knaben schulmäßig herangebildet?!

[1] Im *Arch. s. pont.* stimmt *Bd. 84, fol. 15* der *Divers. Camer.* von 1528—1533 mit den obigen Angaben überein, dieselben theilweise ergänzend. Im Febr. 1530 erhält Orpheo Franc. als *custos librorum* 1 Duc., *scriptores* mit je 2 Duc. sind Jo. de occhon und Aloysio Cassanen.

dem der *Sacrista* mit gleichem Monatsgehalt folgt; die Namen der 22 Sänger bleiben bis Dezember 1529: 1. Thom. de Faczanis, 2. Petrus bruele (auch burle, brusle, brule), 3. Bern. Pauli, 4. Const. Festa, 5. Jo. Franc. Felice, 6. Blasio nugnez, 7. Jo. Beausseron (auch Beausiron), 8. Jo. Sances, 9. Jo. Cornieri, 10. Jo. Consilion, 11. Marco Simmardo, 12. Hieron. tamagnis, 13. Christophorus de Benedictis (auch de Urbino), 14. Petr. lambert, 15. Petr. Vermont, 16. Phil. de Fontaines, 17. Jvo barri, 18. Jo. le Cont, 19. Hieron. Arduini, 20. Andr. de Mantua (auch de Casale), 21. Floreno de la haye, 22. Carolo Argentillo, jeder mit 8 Duc. Im Dez. fehlen 9 und 18; neu sind Ant. Calasans, Franc. Castellano, Augustinus de Medico, Jo. de Riet (auch Driet), so daß die Kapelle aus 24 Sängern besteht.

Diese Zahl bleibt bis August **1530**, denn P. Burle fehlt, im Oktober auf längere Zeit auch Marc. Simmardo. Der Bd. *Mandati* 1530—1534 zählt in Jan. und Febr. 21 Sänger auf, Thom. de Fazanis, fehlt; im März 22, als letzten Jacquet. Dieser Stand bleibt bis Juni 1532, in welchem Monate Cocu (auch Coqu. quuquo und Cuco Jo.) neu eintritt. Im Okt. fehlt Vermont. Eine Liste im *arch. s. p.* vom 2. Dec. **1532** lautet mit Gabriel, Episc. Dirrachien. an der Spitze: 1. Jo. Scribano, 2. Bern. Paulo, 3. Const. Festa, 4. Jo. Franc. Felice, 5. Blas. Nunez, 6. Jo. Beausseron, 7. Jo. Sanchez, 8. Jo. Consilion, 9. Marc. Simmardus, 10. Jeron. tamagnis, 11. Car. Argentille, 12. Petr. Lambert, 13. Phil. fontaines, 14. Jvo Barri, 15. Jo. le conte, 16. Florinus la haye, 17. Ant. Calasans, 18. Fr. Castellani, 19. Aug. Medico, 20. Jo. Cuco, 21. Genesius Bultheti (auch Gualteri), 22. Petro Ispaneo. Im Febr. **1533** als 23. Jo. Franc. de Padua (auch Villano). Im Okt. 1533 werden 3, 11, 14 und 19 als *absentes* genannt, aber bezahlt, neu (also 25) ist: Simon rusticus (auch Selvagio) und Petrus Godoi.

Vom Okt. 1533 bis Febr. 1534 ist in den Archiven eine Lücke. Nach dem *arch. di st.* steht im Febr. 1534 als *mag. capellae* Bernardus Episc. Forliv., ihm folgen 22 Sänger und zwar (siehe oben 2. Dez. 1532) der 2.—7., 9., 10., 12.—18., 20., 23., 24. und als letzter Jo. Bapt. Ferrarese. Im Mai werden Franc. Zelanda (auch nomarndo, ormando, wahrscheinlich Normand), sowie Anton Loyal aufgeführt.

Clemens VII. starb am 25. Sept. 1534 nach einem leidensvollen, durch religiöse und politische Wirren und Verluste aufgeregten Pontifikate. Durch eine Bulle vom 1. Nov. 1525 »Nuper siquidem volentes«, und eine andere vom 31. Aug. 1526 »Debita consideratione pensantes« welche im *arch. c. p.* in Abschrift sich vorfinden, erfolgte Bestätigung der Privilegien früherer Päpste. Eine dritte Bulle von 27. Mai 1529

wiederholt »unter Berufung auf Calixt III. und Sixtus IV. die gewährten Privilegien, sowie die Exspectanzen und die Taxfreiheit vor Gericht; auf die den Kapellmitgliedern angewiesenen Präbenden und Benefizien dürfen keine anderen Personen präsentirt werden«.

In der *cap. Giulia* von S. Peter finde ich im Jahre 1526 sechszehn Sänger aufgezählt;[1] dann fehlen Nachrichten bis 1534, wo bemerkt wird, daß der Altist Joannes de S. Germano im Mai und der Sopranist Stephanus im Juli in die Kapelle »Ssmi. Domini Nostri Papae« aufgenommen worden seien. Die Qualität der übrigen scheint nicht entsprochen zu haben, sonst hätte Clemens VII. trotz der Bestimmungen Julius' II. nicht nach Frankreich und Flandern geschickt.

Übrigens war über die von Julius II. überwiesenen Güter und Einkünfte langjähriger Streit entstanden,[2] und erst unter Paul III. aus dem Geschlechte der Farnese, welcher am 13. Oktober 1534 zum Papste gewählt wurde, konsolidirte sich diese Kapelle und konnte ihre Gesangskräfte vermehren. Daß aber die Behauptung Baini's (*l. c. p. 29*), bis 1538 sei kein maestro de' putti angestellt und verwendet worden und Rubino sei der erste gewesen, ganz unrichtig ist, haben schon die bisherigen Nachweise genügend dargethan.

Vom Pontifikate Pauls III. angefangen, öffnet sich uns eine neue, überreich fließende Quelle, nämlich die mit dem Jahre 1535 beginnende, nur wenig defekte Sammlung der Diarien und Aufzeichnungen im päpstlichen Kapellenarchiv (*arch. c. p.*).

VI. Das Personal der päpstlichen Kapelle und der capella Julia bis zum Eintritt des Giovanni Pierluigi da Palestrina. 1534—1551 (1555).

Schon wenige Tage nach der Erwählung Pauls III. begannen große Festlichkeiten der Römer, da seit Martin V. kein Römer mehr Papst gewesen war. Am 3. Nov. fand die feierliche Krönung statt

[1] 1. Anton taxilis, 2. Stephan gardien, 3. Benedictus Papien, 4. Jacobus le gay 5. Franc. doudoulet, 6. Joannes Trojanus, 7. Angelus Bononien. 8. Franc. Incoronatus, 9. Ant. Richardus, 10. Ric. piedeferro, 11. Franc. centolinus, 12. Joannes dotel, 13. Joannes Inglese, 14. Gugli. Perusinus, 15. Ludov. de Niza. 16. Ludov. vagidus de Burgos.

[2] Dessen Verlauf läßt sich im *Bullar. Vatican.*, Ausgabe von *Salviani, Romae 1750, Tom. II. p. 350, 404, 412* (siehe auch Baini l. c. Tom. I. p. 28) verfolgen. In einem Censualbuch von 1523 ist zu lesen: Patet ex praedictis capellam habere 5 lites magnae importantiae, et nonnullas alias minoris . . . Exponit mense quolibet in 4 cantoribus et 3 pueris circiter Ducatos XX: sedatis litibus et absolutis fabricis augebitur numerus cantorum juxta institutionem.« Da 1526 schon 16 Sänger existirten, scheint der Streit wenigstens theilweise beendigt gewesen zu sein.

und am gleichen Tage wurde zu Gunsten der päpstlichen Sängerkapelle die Bulle »Rationi congruit et convenit honestati, ut ea quae de Romani Pontificis gratia processerunt, licet ejus superveniente obitu litterae desuper expeditae non fuerint, suum debitum sortiantur effectum etc.«.[1] Die Namen sämmtlicher Päpste von Eugen IV. angefangen, welche in gleicher Sache ähnliche Gnaden gespendet haben, werden aufgezählt, und die »privilegia, indulta, praerogativae, antelationes et aliae gratiae et praeeminentiae« erneuert und bestätigt.

Am 1. Dez. 1534 wird dem Kapitel der Basilika von St. Peter[2] in Erinnerung der Anordnungen von Papst Julius II. der Auftrag gegeben, für Zuwachs der Sänger und Heranbildung einheimischer Kräfte durch Errichtung eines Gymnasiums und Aufstellung tüchtiger Männer, besonders der »magistri in musica et cantu und in grammatica zu sorgen.«

Mit dem 1. Jan. 1535 beginnen die Diarien oder Punktationsbücher im Archiv der päpstlichen Kapelle, und mit denselben eine sowohl wichtige als interessante Notizenmenge über bedeutendere oder kleinere Vorkommnisse[3] im päpstlichen Sängerkollege. Aus der Mitte der päpstlichen Sänger wurde jährlich die Wahl des Punktators vorgenommen: ihm oblag es, die Präsenzliste zu führen, alle Versäumnisse aufzuzeichnen,[4] Protokoll zu halten, wichtige Beschlüsse einzutragen.

Das erste dieser Hefte in Form eines Rapularbuches, Hochfolio aber schmal mit gefaltetem Halbbogen reicht von 1535—1540, das zweite von 1541—1545, das dritte von 1546—1549, das vierte von 1552—1555.

Am Ende des ersten Dienstjournales ist folgende Sängerliste aufgezeichnet, und bei manchem Namen auch die Nationalität und das Datum des Eintrittes angegeben.

---

[1] Im *Arch. c. p.* schließt das Original: »Datum Romae apud S. Petrum sub annulo piscatoris . . , Pontificatus Nostri anno I. | De Torres. | Ce. Accurtius«

[2] Siehe *Bullarium Vatican. Tom II. p. 412*, Dudum siquidem postquam felicis recordationis Julius P. P. II. etc. sowie p. 449 und 450.

[3] Zum Beisp. Die Lunae 11. Jan. 1535: In ecclesia S. Ludovici nationis Gallorum anniversarium pro anima defuncti Dni Jo. du conseil; oder 19. Mai: Ad S. Yvonem nationis Britonum cantavimus Missam. Societas dictae nationis dedit nobis Duc. 4 et collationem egregiam; oder 18. April 1536: Imperator Carolus V. hora XX. recessit a Romana Urbe et dedit 100 scutos pro cantoribus capellae u. s. w.

[4] Z. B. »Jo. Cocu infirmus;« »Ant. Loyal in matut. 3«, d. h. er fehlte bei Matutin und erhält Abzug von 3 carl: Ant. Calasanz per totum, wird mit 7 carl. bestraft; Jo. Franc. Felix excusatus; Const. Festa capit medicinam; Petr. Lambert mutat domum: Jo. le Cont ad riparacionem (wird gewöhnlich kurzweg ad Ripam geschrieben) u. s. w.

Nomina Cantorum Capellae Pauli III. existentium in mense Januar. 1535.

1. Joannes Scribanus (Decanus), 2. Bernardus de Paulis (Florentinus 20. August 1514, Decanus post Scribanum), 3. Constantius Festa (1517), 4. Jo. Franc. Felix (Calabren. 1518, Decanus post de Paulis), 5. Blasius Nunez (hispan. 1520), 6. Joann. Bonnevin *alias* Beausseron., 7. Joann Sanchez (hispanus), 8. Marcus Symardus,[1] 9. Hieron. de Tamagnis (de S. Geminiano, Italus, Martii 1528), 10. Carolus d'Argentil (Gallus, 29. Nov. 1528), 11. Petr. Lambert (Gallus, 24. Dez. 1528), 12. Yvo Barry (Gallus, 24. Dec. 1528), 13. Jo. le Cont (Flamingus, 24. Dec. 1528) 14. Ant. Calasanz (hispan., Bassus, Nov. 1529), 15. Joann. de Cambray *alias* Coccu, 16. Genesius Bultheti (auch Gualtieri und Galtier. Gallus 3. Nov. 1532), 17. Jo. Franc. de Zonatis (de Padua), 18. Jo. Bapt. de Padua, 19. Ant. Normant *alias* Lohial und Loyal (Gallus, 27. Mai 1534),[2] 20. Franciscus Goust (auch Goes), Zelandus, 21. Franc. de le mee, 22. Joann. Franc. Villanus.

Als *magister capellae* wird in allen Aufzeichnungen Bartholomeo Croto genannt; da im *arch. di st.* kein Beisatz, wie etwa bei seinem Vorfahrer »Bernardus Episc. Forliv.« (1534) oder Nachfolger (Ludovicus Episc. Castrensis« (1540), angegeben ist, so wird er nicht Bischof, sondern einfacher Prälat gewesen sein.

Bis zum Jahre 1555 können die Diarien des Kapellarchivs für Festsetzung der Vor- und Zunamen, des Ein- und Austrittes, des Vaterlandes und persönlicher Verhältnisse der päpstlichen Sänger ausschließlich verwendet werden und als historische Quellen dienen, da überdies die *mandati* im *arch. di st.* als authentische Bestätigung zur Seite stehen; letztere bringen eine Schreibweise der Namen, welche sich erst aus den Diarien des Kapellarchivs verifiziren läßt. In den folgenden Notizen gebe ich die Auszüge der wichtigsten Vorkommnisse in der lateinischen (italienischen) Originalschreibweise mit all den orthographischen Ungenauigkeiten, und werde sie im 2. Theile dieser Arbeit an passendem Orte bei den Namensregistern kurz verdeutschen.

[1] Im *Diarium* von 1561 steht eine Sängerliste von **1534**, nach welcher als 8. Jo. du Conseil; als 13. Phil. Fontaines, als 16. Florentius de la Haye, als 18. Franc. Castellani, 19. Augustin. de Medico, 23. Simon Ruslin, (auch selvaggio —) zusammen 26 Sänger aufgezählt werden. Diese 6 sind theils gestorben, theils fortgezogen, statt ihrer jedoch wurden *Franc. de le Mee* und *Jo. Franc. Villanus* neu aufgenommen.

[2] Im Jahre 1535 war *Charle d'Argentil* Punktator, und in dieser Zeit wird

1535. *Die Ven.* 8. *Januar.* In Ecclesia S. Spiritus anniversarium pro anima defuncti Confratris nostri D. Joannis Bapt. de Padua.

11. Jan. In Ecclesia S. Ludovici Nationis Gallorum anniversarium pro anima defuncti D. Joannis de Conseil.

19. Jan. Obiit D. Marcus Symardus.

11. Martii. In Ecclesia S. Spiritus obitus pro anima D. Marci Symardi defuncti Confratris nostri.

6. Julii. Fuerunt admissi in Cantores: Johannes Abbate de S. Germano, Italus, Altus, Matthias Floranus de Tarvesio, et Paulus de Bursanis Romanus per Magistrum Capellae scilicet discretum virum Bartholomeum de Croto, nec non superpellicio induti, etiam per sacra Evangelia observare privilegia atque tenere secreta Capellae atque obedire suis confratribus juraverunt.

10. Jul.: Obiit D. Franciscus de le Mee, sepultus est in Ecclesia S. Juliani nationis Flammingorum *2. Sept.* Exeq. in dicta Ecclesia.

1. Aug. Fuit admissus in Cantorem Stephanus de Thoro Neapolitanus ac in praesentia omnium cantorum in parva Capella a venerabili viro Bartholomeo de Croto Mag. Cap. superpellitio indutus; etiam per sacra Evangelia observare privilegia, tenere servata Capellae atque suis Confratribus obedire juravit.

1. Sept. Fuit conclusum per capitulum in parva Capella quod D. *Mattias de Tarvesio* ac D. *Paulus de Bursanis* non solverent sua regalia usque in illum diem quo erunt idonei hujus Capellae et quum sunt judicati idoneos, si solvunt infra octo dies, incipiunt participare a die solutionis. 24. August. **1536** fuit conclusum per totum Collegium quod solverent regalia in diem Dominicae, erat tunc dies Jovis, et solverunt.

1. Sept. Fuit admissus in Cantorem D. Christophorus de Morales, Clericus Hispalensis et in parva Capella a Ven. Viro Bartholomeo de Croto Mag. Capellae in praesentia omnium Cantorum superpellitio indutus nec non per sacra Evangelia observare privilegia tenereque secreta Capellae atque suis Confratribus obedire juravit. Etiam eadem die solvit decem ducatos ad participandum omnia regalia more solito; praetera duos ducatos solvit pro suo superpellitio.

3. Nov. D. Joannes de Cambray *alias* Cocu diem clausit supremum; sepultus in Ecclesia S. Petri; exequiae in dicta Ecclesia S. Petri *17. Nov.*

1536. *2. Jan.* Joan. Franciscus Felix fuit electus in Abbatem ab omnium Cantorum congregatione; *7. dicti* fuit coronatus R. Abbas Nostrae Capellae D. Jo. Franc. Felix in Capella Majori in praesentia omnium Cant., qui etiam illi obedientiam fecerunt copulando manus suas.

28. Martii. D. Antonius Capellus Seben. Dioc. (de Savoja Sabaudus Gallus) a Paulo Pont. Max. fuit admissus et receptus in Cantorem, et a R. D. Barthol. Croto ejusdem Capellae Magistro in parva Capella praesentibus ... indutus ... solvit 12 duc.

23. Aug. Fuit admissus in Cantorem a S. Paulo 3. Pont. Max. D. Bartholomeus Escobedo Clericus Zamorensis et a Ven. Viro D. Bartholomeo Croto Capellae Summi Pontificis Magistro in parva Capella praesentibus Cantoribus (Gallis

---

Anton. Loyal sehr oft »*Monsieur mon Compère*« oder »*mon Compère*« genannt. Ob damit »Gevatterschaft« oder Landsmannschaft oder Scherz ausgedrückt ist, thut nichts zur Sache. Das Wort hat aber Baini zum Irrthume verführt, den *Anton Loyal* mit *Loyset Compère* für identisch zu halten; letzterer starb bereits am 16. Aug. 1518 zu St. Quentin.

exceptis qui se absentarunt per indignationem) superpelliceo indutus 24. *dicti* Propterea quod D. Bartholomaeus venit ad officium Capellae ipsi Galli per inobedientiam magistri Capellae et totius Collegii durantibus Matutinis exuerunt superpelliceis suis, et abierunt. Carolus abiens dixit multa verba injuriosa et scandalosa ad Decanum Capellae: nihilominus praedictus de Barthol. Escobedo Clericus Zamorens. solvit 12 duc.

3. *Sept.* Fuit conclusum capitulariter in domo D. Constantii Festa quod ipsi Galli per inobedientiam Magistri Capellae et totius Collegii essent condemnati in salarium unius mensis scilicet quilibet octo ducatos.

22. *Oct.* Fuerunt congregati omnes Cantores in parva Capella et domini Joannes Beausseron, Carolus d'Argentil. Yvo Barri, Genesius et Antonius Loyal, qui alias condemnati fuerant in provisionem unius mensis propter inobedientiam in libro proscriptam obtinuerunt gratiam, ut suprascripta provisio illis restitueretur.

1537. 17. *Jan.* Genesius excusatus propter mortem uxoris, Paulus excusatus propter mortem matris.

22. *Martii* fuit acceptus D. Joannes Antonius de Majanis Ferrariens. in Cantorem et a Ven. viro D. Bartholomeo Croto superpellitio indutus etc.

13. *Jul.* fuit admissus in Cantorem Leonardus Barre a Paulo 3. Pontif. Max. nec non a V. viro D. Barth. Croto, Capellae S. D. Magistro in Sacristia S. Marci praesentibus dictis Cantoribus superpellicio . , . . juravit etc.

15. *Julii* fuit electus D. Bernardus de Paulis in punctatorem a toto Cantorum Collegio, quibus petiit Franciscum Zelandum in adjutorium scilicet punctandi.

1538. 22. *Mart.* Dominus Ghisellinus Dankerts Clericus Leodien. a SS. in Xsto Patre D. N. D. Paulo P. P. III. fuit in Cantorem receptus et R. D. Bartolomeus Croto Magister Capellae in Capella parva praesentibus caeteris Cantoribus consentientibus induit eum cotta et ut moris est praestitit juramentum et solvit duc. 12.

7. *Nov.* Dominus Magister Capellae retulit in Capella qualiter S. S. D. N. recepit D. Virgilium Corsum in Cantorem. et propter hoc magister adduxit et induit eum cotta etc.

15. *Nov.* Joannes Moucheau fuit admissus de voto et consensu omnium et juravit in forma, et die seq. solvit sua regalia duc. 12.

1539. 29. *Apr.* D. Bartolomeus Crotus Magister Capellae retulit in Capella congregatis cantoribus qualiter S. S. D. N. recepit in Cantorem D. Petrum Ordonez Palentin. Dioeces. et propter hoc Magister Capellae induit eum cotta ut moris est et juravit et die *4. Maji* solvit etc.

12. *Junii.* Rediit e Patria R. D. Joannes Scribano (Decanus), qui congregatis Cantoribus petiit ab eisdem sibi dari locum suum ad quod consenserunt et ex nunc in antea pro decano habebitur.

30. *Jun*, hoc mense praeterito cassatur Joannes Moucean, eo quod abiit invitis cantoribus et vivus non reperitur nec de morte constat.

eod. die: Cassatur Do. Franciscus Villanus, qui postea mortuus est in *Julio.*

22. *Julii.* Mortuus est *R. D. Jo. Franciscus Villanus* et die 23. intimati sunt Cantores ad sepeliendum D. Joannem Franciscum Villanum qui sepultus est in S. Petro cum solemnitate solita. Sepulto mortuo D. Constantinus convocavit Cantores in capella S. Andreae in S. Petro, et jussit tanquam magis antiquus et Decanus illorum praesentium, quod unus cujuslibet nationis irent ad R. D. Magistrum Capellae, qui ex consensu omnium conferret

beneficia mortui in persona Domini Hieronymi de Tamagnis tamquam majoris antiqui nationis Italorum.

4. Aug. Post Missam R. D. Magister Capellae convocavit omnes Cantores et petiit votum et judicium ab omnibus utrum Joannes Mont est sufficiens ad accipiendum ipsum pro Tenore Capellae et nemine discrepante omnes dixerunt separatim quod est sufficiens et meretur locum Capellae, propter quod Magister Capellae ordinavit quod sibi diceretur quod veniret crastina die cum cotta et admitteretur in Cantorem.

1539. 5. Augusti. R. D. Barthol. Croto Magister Capellae admisit Joannem Mont, Leodien. dioec. in numero Cantorum et induit eum Cotta et accepit ab ipso juramentum observare etc. ut moris est . . . praesentibus Cantoribus . . . et osculatus est . . . *die 8* solvit regalia.

24. Aug., finita missa congregatis cantoribus R. D. Joannes Scribanus petiit licentiam ab omnibus redeundi ad patriam attento quod prius habuit eam a Pontifice et Magistro Capellae, quae etiam sibi data fuit a Cantoribus.

14. Nov. Fuit anniversarius D. Joannis Francisci *alias* il Villan in S. Petro.

26. Nov. mortuus est Franciscus Goes Zelandus. *27. di.* sepultus fuit in Campo Santo.[1]

27. Nov. Sepulto mortuo convocatis Cantoribus et Magistro Capellae praesentarunt Jo. le Conte in beneficiis vacant. per mortem supradicti conditionaliter ad dispositionem Cantorum.

29. Nov. finita Missa et officio congregatis jam omnibus Cantoribus super dispositionem beneficiorum vacant. per obitum quondam Francisci Goes de quibus Joannes le Conte praesentatus fuerat ad dispositionem Capellae contulerunt Joanni Beausseron Capellaniam Sanctae M. de Vorselar. Cameracen. dioec. Valor XII. ducat., Ghiselino Dankert Parochialem Ecclesiam de Werchene Tornacen. dioec. valoris XVIII. ducat., cum pensione IV. ducat. pro Lohial, Johanni le Conte Parochialem de Rancourt, Cameracen. dioec. et quidquid inde veniret divideret cum Genesio pro medietate.

18. Dec. fuerunt exequiae Francisci Goes in Campo Santo.

1540 *4. Jan.* Finita missa congregatis cantoribus elegerunt Blasium in Abbatem novum ad exigendum et faciend. negotia Cappellae ut moris est.

7. Jan. finita Missa convocatis cantoribus decanus proposuit ut salarium D. Francisci Goes istius mensis praeteriti amore Dei et eleemosinaliter daretur filiis ejusdem Francisci pro sustentatione illorum defalcatisque expensis factis in ejusdem exequiis: ad quod omnes libentissime consentierunt praeter Ordonnez cui data est pars sibi contingens.

19. Jan.. Propter scandalum commissum in Capella S. S. cassavit Joannem Sanchez ex rotulo sive lista Cantorum.

1. Febr. Ego Ghisilinus renuncians officium punctatoris consignavi libros etc. Decano cum caeteris Cantoribus congregatis qui omnes unanimiter medio juramento consignaverunt dictum officium cum libro D. Carolo d'Argentil et D. Joan. Mont, qui juraverunt de bene administrando dictum officium et acceperunt librum.

---

[1] Goust liegt im deutschen Gottesacker *Campo santo presso S. Pietro*, wo heute noch alle Deutschen, welche der dort errichteten Bruderschaft angehören, und in Rom sterben, ihre Ruhestätte finden. Auch *Gasp. Werbeke* ließ sich 1514 in diese Bruderschaft aufnehmen; nähere Notizen über andere Sänger und Musiker aus dem dortigen Archive finden im 2. Theile Verwendung.

22. *Mart.* Yvo Barry petiit licentiam eundi ad patriam; reversus 25. *April 1541.*
4. *Apr.* Morales obtinuit licentiam eundi ad patriam; reversus (?)
3. *Jul.* Stephanus obtinuit licentiam eundi ad patriam; reversus. (?)
30. *Dec.*, R. Episcopus Castren.[1] Magister Capellae admisit Jacobum Archadelt in numero Cantorum et induit eum cotta et accepit ab ipso juramentum observare etc. ut moris est, et solvit regalia.
1541. 5. *Jun.* de Scobedo petiit licentiam eundi ad patriam. (reversus 1. Maji 1545).
1542. 22. *Maji*, obiit Jo. Bonnevin alias Beausseron morte repentina. 5. *Jun.* fuerunt exequiae ad S. Ludovicum.
9. *Julii*, admissus est in Cantorem Simon Bartolini de Perusia; propter absentiam Magistri Capellae R. P. Sacrista induit eum cotta de mandato Pontificis. Solvit regalia.
4. *Augusti* Remissus est Joannes Sanchez in Cantorem.
3. *Novembris*, admissus est in Cantorem Octavianus Gemelli, aquitanus.
1543. 8. *Jan.*, D. Carolus argentilli renuntiavit officium Punctatoris.
12. *Febr.*, Collegium D. Cantorum elegit in Punctatorem Antonium Calasans, Hispan.
9. *Jun.* (Cum discessisset e Bononia, ubi tunc erant Cantores cum Pontifice, petita licentia Genesius)[2], Matteus fuit admissus in locum Genesii etiam quoad expensas in tinello, et prout alii Cantores cum famulo et jumento.
30. *Dec.*, fuit admissus in Cantorem Cappellae D. Federicus de Algisiis, Romanus per R. P. D. Magistrum Capellae de Mandato S. S. D. N. Papae. *13. Febr. 1544* solvit regalia.
1544. 2. *Jan.*, A. Calasans renuntiavit officium punctatoris.
4. *Jan.*, fuit creatus Petrus Lambertus in punctatorem qui juravit in manibus Decani in forma etc.
10. *Febr.*, Dmñs Blasius Nugnez habuit licentiam a Collegio eundi ad decantandam Missam in Monasterio Monialium Beatae Annae occasione professionis suae filiae ut dicebat in Sanctimonialem.
19. *Febr.*, Matheus excusatus pro medendo filium infirmum.
31. *Maji*, Vespere Pentecostes. Post Vesperas in dicta Capella fuit admissus in Cantorem dictae Capellae D. Virgilius de Casanova alias Fortin, et per R. D. D. Episcopum Assisinaten. Magistrum dictae Capellae indutus cotta et fecit juramentum solitum.
1545. 11. *Jan.*, D. Petrus Lambert renunciavit officium Punctatoris in manibus Collegii et fuit creatus novus Punctator videlicet D. Joannes Franciscus Felix, qui juravit in manibus decani in forma etc. Item D. Jacobus Archadelt renuntiavit Abbatiam dicto Collegio et fuit creatus novus Abbas videlicet D. Petrus Ordonez, Hispanus.

---

[1] Nach Arch. di st. wurde Ludovicus, Ep. Castr. statt Crotto zum mag. cap. ernannt und erhält 11 Duc. 22 baj.; auch sämmtliche Sänger werden auf 9 Sc. monatlich aufgebessert.

[2] Am 26. Febr. waren die päpstl. Sänger mit Ausnahme von Const. Festa, Jo. Franc. Felice, Carol. d'Argentil, Petr. Lambert und Paulus, »qui propter impedimentum evidentem (sic) obtinuerunt licentiam a Ss. Dno et collegio nostro cantorum, ut remanerent in Urbe«, nach Bologna gereist, von wo aus der Papst eine Rundreise durch den Kirchenstaat begann. Jeder erhielt einen Diener und ein jumentum, der Dekan zwei Diener und zwei jumenta. Erst im September kehrte der päpstl. Hof wieder nach Rom zurück; daher war für den Punktator wenig zu thun.

1. Martii, Virgilius Fortinus solvit ducata 12 aurea in auro cantoribus qui absolutionem fecerunt ei ut participere posset finitis mensibus duobus quia participere non debebat ad sex menses propterea non solverat propinam suam in tempore.

10. Apr., Eadem die Constantius Festa Musicus eccelentissimus (!, et cantor egregius vita functus est, et sepultus in Ecclesia Traspontina: cujus funeri R. D. Episcopus Assisii Magister Capellae cum Cantoribus omnibus interfuit et Sacrista. *17. d.* iterum fuit ad Traspontinam et ibi solemniter celebratae sunt exequiae Domini Costantii Festa.

1. Maji. Morales abiit ad partes de licentia per menses decem.

Hier soll eine kurze Unterbrechung der Diarienauszüge stattfinden, theils um einer wichtigen Anordnung des Papstes zu gedenken, theils um einen Rückblick auf die Einrichtung und den Dienst des *collegium cantorum* zu werfen.

Schon im zweiten Jahre des Pontifikates von Paul III., am 26. Sept. 1536 wurde die Bulle[1] »Operosae sollicitudinis studia, quae dilecti filii Cantores Capellani nostri divinis officiis deservientes in persolvendis Altissimo laudibus sonoris vocibus jugiter proferunt, non indigne merentur, ut ea, quae ad eorum decorem et commoda per Praedecessores Nostros rationabiliter concessa comperimus . . . . de novo eis concedamus etc.« erlassen, in welcher, wie seit Eugen IV. beinahe regelmäßig, die Vorrechte, Privilegien, Exspektanzen etc. des Kapellpersonals erneuert werden. So sehen wir auch, wie die nach dem Tode von *Jo. Goust* erledigten Benefizien an sämmtliche Landsleute (*Galli*) vertheilt wurden (siehe 29. Nov. 1539). Rivalitäten zwischen Galli, Hispani und Itali führten zu Strafeinschreitungen, Dienstversäumnisse werden je nach ihrem Umfange geahndet, außer dem *Mag. capellae* begegnen wir einem *Decanus*, *Abbas* und *Punctator*, für den Eintritt sind Vorbedingungen zu erfüllen, Urlaubsbewilligungen auf längere oder kürzere Zeit u. s. w. beschäftigen das *collegium* bei seinen zeitweiligen Versammlungen.

Es existirte also eine Dienst- und Disciplinarordnung, welche alle Einzelheiten und möglichen Vorkommnisse regelte, und nach welcher entschieden wurde. So lange die Tradition und die konservativen Gebräuche durch ältere Mitglieder fortgepflanzt und aufrecht erhalten werden konnten, war eine Appellation an höhere Instanzen oder an den Papst nicht nothwendig; daher die Thatsache, daß die beim *sacco di Roma* vernichteten Konstitutionen der Kapelle mündlich und praktisch fortbestanden. Erst nach 18 Jahren beiläufig, nachdem auch *Const. Festa*, der schon unter Leo X. (1517) in der Kapelle gedient hatte, gestorben war, empfand man das Bedürfniß,

[1] Datum Romae apud S. Petrum . . . Pontificatus anno II. | L. de Torres | B. Motta | Registrata in Secretaria Apostolica. Pergamenturkunde im *Arch. c. pont.*

die Satzungen für den inneren Dienst und für die Disciplin schriftlich zu fixiren und neuerdings approbiren zu lassen.

Das Diarium bringt vier Tage vor dem Tode von Const. Festa die Nachricht: »Fer. II. post Pascha, 6. Apr. 1545. Constituti et ordinati fuerunt a majori parte cantorum hi infrascripti ad componendum constitutiones capellae cum Rev. Episc. Assisi (Ludovicus, früher *Ep. Castren.* war unterdessen zum Bischof von *Assisi* ernannt worden) ipsius capellae magistro dignissimo: Italici: Jo. Franc. Calabrensis, Jo. Anton de Senaria. Gallici: Carol. Dargentil, Ant loyal. Hispani: Ant. Calasans, Jo. Sances.«

Nach sieben Monaten beiläufig erließ Paul III. eine Bulle »Datum Romae apud S. Petrum sub annulo Piscatoris die 17. Nov. 1545, Pontificatus Nostri anno XII. Blo. de fulgin.«, durch welche die vom *mag. capellae* vorgelegte und aus den Berathungen der Obigen mit Beistimmung des ganzen Sängerkollegium hervorgegangenen neuen Statuten approbirt wurden. [1]

[1] Die wichtigsten Sätze derselben lauten: Paulus Papa III. Ad futuram rei memoriam. Romanus Pontifex Christi Vicarius, et Beati Petri successor, cupiens domino devotius famulari, iis quae ex pia fidelium devotione in favorem divini cultus, et ad pia opera exercenda provide ordinata, seu aliquo tempore deperdita eorum opera instaurata comperit, ut illibata persistant, libenter cum ab eo petitur Apostolici muniminis praesidium impartitur. Sane pro parte Venerabilis Fratris Ludovici Episcopi Assisinaten. Magistri Capellae nostrae, nec non dilectorum Filiorum universorum Cantorum Capellanorum, et Clericorum in eadem Capella nostra, nobis nuper fuit expositum, quot cum in direptione Almae Urbis Statuta et Ordinationes dictae cappellae inter alia| Receptionem Cantorum Cappellanorum, et Clericorum in eadem Cappella, et ea ad quae in illius Cantores Cappellanos et Clericos pro tempore recepti tenerentur ad divinum Cultum et alias pias causas concernentia deperdita fuissent. Statuta et Ordinationes huiusmodi ab aliquibus memoria retenta, jussu et cura dicti Ludovici Episcopi pro salubri directione Cantorum Cappellanorum, nec non Clericorum praedictorum ejusdem Cappellae, ac illorum status conservatione restaurata et per eundem Ludovicum Episcopum de novo edita et ordinata fuerant. Quare... nobis fuit humiliter supplicatum, ut statutis et Ordinationibus huiusmodi pro eorum subsistentia firmiori, et ut efficacius observentur robur nostrae approbationis adjicere et alias in praemissis opportune providere de benignitate Apostolica dignaremur. Nos igitur dictae Nostrae Cappellae, ac illius personarum tranquillum statum, et profectum, ac felicem successum paterno zelantes affectu, ac dictorum Statutorum et Ordinationum veriores tenores praesentibus pro sufficienter expressis haberi volentes huiusmodi supplicationibus inclinati, Statuta et Ordinationes huiusmodi, ac omnia et singula in eis contenta, licita tamen et honesta, ac sacris Canonibus non contraria, Autoritate Apostolica tenore praesentium approbamus et confirmamus, ac lla perpetuo firmiter observari debere decernimus. Supplentes omnes et singulos juris et facti defectus, si qui forsan in illorum editione intervenerint. Et nihilominus eidem Ludovico Episcopo et pro tempore existenti in dicta Cappella Magistro per praesentes committimus et mandamus, quatenus Statuta et Ordinationes huius-

Dieselben theilen sich in 50 Kapitel oder Paragraphen,[1] welche Abt Mart. Gerbert im 3. Bd. seiner Scriptores nach einer ziemlich fehlerhaften Abschrift Santarelli's abdrucken ließ.

Es ist zuerst von der Aufnahme der Sänger, welche der mag. cap. vorschlagen soll, und von ihrer Prüfung durch das Kollegium die Rede. Es muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß von einer Bedingung des Standes (klerikaler- oder Priesterstand, ledig oder verheirathet) keine Rede ist, daß also der geistliche Charakter der päpstlichen Kapelle sowohl als der *capella Julia* nicht eigens betont wird. Dadurch unterscheiden sich die beiden Körperschaften in einem wichtigen Punkte von der alten *schola cantorum*, in der nur Kleriker aufgenommen werden konnten. Es darf mit Grund angenommen werden, daß diese Lockerung alter Traditionen unter Leo X. noch nicht stattgefunden hatte, denn unter ihm wurde von den Sängern noch gefordert: »honesti sacerdotis mores observent«. Um aber nicht auf eine Klasse beschränkt zu sein, führte er die *cantores* und *musici secreti* ein, und durch diese scheinen die strengeren Ansichten für einige Zeit in den Hintergrund getreten zu sein: denn wir finden nach obigen Auszügen, daß (1536) Ant. Capellus, (1540) Franc. Goust, (1544) Blas. Nunnez verheirathet waren, und ebenso später Giov. Pierluigi, auch noch Ferabosco und Barre. Überdies erklärt Paul IV. in seinem *motu proprio* vom 30. Juli 1555 (siehe *Baini l. c. Tom. I. p. 55*), daß erst unter Paul III. und Julius III. diese »Ungehörigkeiten« vorgekommen seien. Auch der Punkt verdient Beachtung, daß in den Konstitutionen der Kapelle als Instanzengang die Anmeldung eines neu aufzunehmenden Sängers beim *mag. cap.* und die Prüfung und Zustimmung des Kollegiums vorgesehen ist. Das direkte Eingreifen des Papstes konnte man sich nicht verbitten, und deshalb mag die »indignatio Gallorum« bei der Zulassung des *Barth. Escobedo* (23. Aug. 1536) vorgekommen sein.

Die übrigen Bestimmungen der Statuten sind äußerst human und liberal, ja sie setzen sich mehr aus Rechten, als aus Pflichten

---

modi juxta illorum, ac approbationis et confirmationis huiusmodi tenorem firmiter observari faciant, Contradictores per Censuram Ecclesiasticam, et alia opportuna juris remedia, et prout ex tenore dictorum Statutorum et Ordinationum possunt, auctoritate Nostra, appellatione postposita compescendo, invocato etiam ad hoc, si opus fuerit, auxilio brachii saecularis. Non obstantibus Constitutionibus et ordinationibus contrariis quibuscumque etc.

[1] Siehe den Wortlaut im Anhange nach dem Original der *cap. pont.*, das in Kleinquart auf Pergament geschrieben als Titelbild die Überreichung der Statuten an Paul III. mit geschmackvoller Zeichnung und Kolorirung enthält, und mit den Autographen der Namensunterschriften der damaligen und späterer Sänger geziert ist.

zusammen, und zeigen uns so recht »die Milde des Krummstabes, unter dem gut zu leben ist«.

Während in den Punktationsbüchern vor 1545 eine gewisse Lässigkeit in den Aufzeichnungen über Dienstversäumnisse wahrzunehmen ist, beginnt mit dem Jahre 1546 strengere Zucht und beinahe täglich sind einige um 3, 4, 7 *bajocchi* bestraft,[1] obwohl nicht Alle verpflichtet waren, den Chordienst an jedem Tage zu versehen.

Am 28. Dez. 1545 nämlich, am Tage der unschuldigen Kinder, wurde eine Wochenordnung aufgestellt, laut welcher der ganze Chor nur an Sonn- und Festtagen, oder wenn der Papst und die Kardinäle zugegen waren, ferner an Muttergottes- und Apostelfesten zum Dienste verpflichtet war; an den übrigen Tagen (*officium ordinarium*) konnten täglich vier oder fünf wegbleiben und diese wurden namentlich bestimmt.[2]

Die neuen Statuten wurden von sämmtlichen Sängern zum Zeichen der Zustimmung mit eigener Hand (*manu propria, m. p.*) und dem kräftig kurzen: *Ita est* unterzeichnet. An der Spitze »Ludovicus Episcopus Assisi *Mag. Capellae*«, dann »Ego Bernardus de Paulis, *Decanus, de mandato Smi D. N., Ita est* Joannes Franciscus Felicis locrensis und die übrigen; im Ganzen 30 außer dem mag. cap., als letzter »Virgilius Fortinus de Casa Nova«.[3] Das Buch enthält außerdem die Unterschriften vieler Sänger, welche nach 1545 der päpstlichen Kapelle angehörten; der erste nach Virgilius ist »Giov. Aloisius de episcopis *m. p.*«, der letzte: Giosef Bianchi florentinus, *16. Jan. 1599.*

Wir nehmen nun die bedeutendsten Notizen aus den Diarien wieder auf, und erfahren, daß Barri, Jo. le Cont, Ant. Loyalis, Jo. Mont, Symon Perusinus und Ordognez am 21. Jan. 1546 zum Konzil gegangen sind (*iverunt ad Concilium*).[4]

---

[1] Als drastisches Beispiel diene: *1546, die Martis 19. Martii*: Blasio data est licentia sirupandi per dies 15, *3. Apr.* blasius per totum absens (*15. baj.*), completi sunt enim dies purgationis illius; oder: Octavianus infirmus visus per Urbem (*15 baj.*).

[2] Das *Diarium* nennt z. B. für Montag: Bernardus (Decanus), Hieron. tamagnis, Genesius, A. Loyal, Paulus; für Samstag: Math. Floranus, Jo. le Cont, Ant. Capello, Jo. Mont, und ähnlich für sämtliche Wochentage. Wenn Keiner fehlt schreibt der Punctator mit sichtlicher Freude: *Defuit nemo*, od. *defuit nullus*.

[3] Vielleicht gelingt es mir, von diesen interessanten Autographen eine photographische Aufnahme herstellen zu dürfen. Außer den obigen erwähne ich die als Komponisten bekannteren: »Ego Carolus d'Argentilly, manu propria. Ita est Petrus Lambert, Cantor dictae Capellae m. p. Barthol. Descobedo, Leonardus Barret Clericus lemonicensis, Ghisilinus Danckerts m. p., Joēs Mont, Jacobus Arcadelt m. p.,« u. s. w.

[4] Paul III. hatte schon im Mai 1537 den Auftrag für eine Konvokationsbulle

1546. *28. Jun.* D. Jo. Aloysius de Episcopis post Vesperas propositus fuit a R. Magistro Cantoribus 21, quorum sexdecim votum favorabile dederunt, et sic obtentus fuit, et tunc indutus est cotta pro Baritono et juravit constitutiones observare, et promisit solvere regalia sua. Solvit pro cotta et propina 20. Junii ducatos 12, videlicet Julios 120.

19. Jul. Capellus ob brachium uxoris fractum non venit.

6. Nov., D. Paulus Bursanus, Clericus Romanus vita functus est hora 16. et hora 23. sepultus in Ecclesia S. Mariae de Populo concomitantibus Cantoribus funus, quia Cantor noster erat.

23. Dec., exequias D. Pauli Bursani Clerici Romani et Cantoris nostri celebravimus in Ecclesia de Populo.

1547. *3. Jan.* Matheus electus est Abbas.

30. Jan. fuit receptus cum cotta Franciscus de Montalvo et solvit 12 ducat. die 31. Januarii.

1. Febr. Carolus effectus punctator.

8. Febr. Simon Perusinus venit ad officium ordinarium cum voluntate revertendi ad concilium.

21. Febr. hac die requiescit in pace bonae memoriae Matheus Floranus. Exequias celebravimus in Eccles. S. Mariae Traspontinae 28. Febr.

26. Febr. Federicus creatur Abbas loco Matthei defuncti.

6. Mart. Rdus D. Magister Capellae in simul omnes Cantores in Cappella Sixti congregati fuit receptus et electus in Cantorem Joachim Carrotta Bassus et Clericus Assisien.; die 8. solvit regalia.

14. Martii. Joachim habuit licentiam eundi ad concilium.

18. Apr. Loyalis reversus de Concilio Romam.

18. Apr. D. Vincentius de Vicomercatu pro tenore indutus est cotta post Missam et juravit observare mandata Capellae et solvere regalia sua. die 19. solvit.

20. Apr. Blasius de licentia recessit ob filiam infirmam.

9. Jul. Jo. le Cont et Jo. Mont venerunt de concilio Romam.

26. Jul. Jo. le Cont de Commissione Magistri et Capellae revertitur ad concilium cum Francisco.

2. Sept. Facta fuit congregatio Cantorum nostrorum in Monasterio S. Salvatoris in lauro in qua congregatione decretum fuit, ut D. Franciscus de Monte alto qui erat de commissione Magistri et Cantorum iturus ad Concilium mitteret vice ipsius D. Virgilium de Amanditis debitorem suum pro salario unius mensis, quod quidem salarium remisit ei si toto tempore concilii serviret pro eo, et si quacunque causa recederet a concilio nisi de commissione Papae vel Cantorum, tunc teneretur restituere eidem Francisco salarium sibi datum et remissum, si tum contingeret Francisco ad concilium ire.

4. Sept. Jo. le Cont et Virgilius de amanditis iverunt ad Concilium.

26. Oct. Duo Cantores suprani propositi sunt a Magistro Capellae Cantoribus 21 et scrutinio scrutati sunt unus Neapolitanus et alter de S. Germano. Neapolitanus habuit vota favorabilia 13, alter vero 11.

---

gegeben und ein allgemeines Konzil nach Mantua ausgeschrieben. Hier kam es ebensowenig wie in Vicenza zusammen; am 13. Dez. 1545 wurde es in Trient in Gegenwart von drei päpstl. Legaten, den kaiserlichen Gesandten, 4 Erzbischöfen, 20 Bischöfen und 5 Ordensgenerälen definitiv eröffnet.

1547. *23. Nov.* Duo suprascripti Suprani 26. Octobris propositi et scrutati induti sunt cotta a R. Magistro Capellae coram Cantoribus et juraverunt in manibus ejusdem Magistri observare jura et mandata Capellae promiseruntque solvere regalia sua, quorum nomina sunt D. Petrus de S. Germano et Agnellus de Neapoli. *die 7.* solvit Agnellus regalia. *die 10.* solvit Petrus de S. Germano.

1548. *8. Jan.* Fredericus de Algisiis Abbas anni praeteriti confirmatus est et per hunc annum Abbas Collegii nostri bene merito.

8. Jan. Carolus de Argentillis, qui fuit punctator anni praeteriti renunciavit officium punctatoris in manibus D. Bernardi Decani nostri coram collegio nostro et creatus est Joannes Antonius Ferrariensis de Magnanis punctator istius anni.

9. Jan. Barri, Jo. le Conte, Virgilius de Amanditis, Ordonnez, Simon Perusinus et Joachim erant Bononiae pro concilio celebrando.[1]

13. Jan. Virgilius de Amanditis reversus est a Concilio Romam.

23. Jan. D. Bernardus Pauli Florentinus et Decanus Capellae nostrae functus est vita, et sepultus est in Ecclesia super Minervam comitante funus Magistro Capellae cum Cantoribus. Exequias celebravimus 16. Februar.

27. Jan. Hieronymus et Petrus de S. Germano de commissione Magistri iverunt pro inventario spoliorum D. Bernardi.

28. Jan. Joannes Mont tenor de licentia Magistri ivit Bononiam propter concilium celebrandum.

9. Mart. Jo. le Cont qui erat Bononiae pro concilio celebrando scripsit ad nos pro licentia eundi ad partes, quam obtinuit a nobis.

29. Aug. Barri reversus est a concilio Romam.

1549. *6. Jan.* In Capella Sixti post prandium D. Federicus de Algisiis, Cantor noster, et Abbas duorum annorum praeteritorum renuntiavit Abbatiam suam in manibus decani coram Collegio nostro et processum est ad electionem novi Abbatis videlicet 1549, electusque est D. Carolus d'Argentil et confirmatus a Collegio.

7. Jan. Processum est ad electionem punctatoris anni praesentis: et viva voce omnium Cantorum electus est D. Antonius Calasans, qui licet invite consentiens juravit in manibus decani absque personarum exceptione sed juxta formam Constitutionum nostrarum punctare.

22. Jan. D. Yvo Barri obtinuit licentiam a Collegio regrediendi Bononiam ad concilium.

27. Maji. Joan. Mont reversus fuit Romam a Concilio Bononien.

30. Maji. Yvo Barri reversus est Romam a Concilio Bononiensi.

30. Maji. Ordonnez obtinuit licentiam eundi a civitate Bononiensi ad balnea paduana usque ad mensem Septembris inclusive, quia laborabat infirmitate ciatica. (rediit *17. Nov.*).

4. Aug. Fuit congregatio praesente mag. cap. super ingressu Petri Pauli de macerata. 12. Aug. fuit admissus Petrus Paulus de Macerata, Bassus.

14. Sept. Yvo barry obtinuit licentiam usque ad festum omnium Sanctorum Bononiam.

---

[1] Theils die Meinungsverschiedenheiten zwischen Kaiser und Papst, theils nicht unbegründete Gerüchte über pestartige Krankheiten in Trient veranlaßten den größeren Theil der Bischöfe nach der VIII. Sitzung (11. März 1547), dem Wunsche des Papstes für Verlegung des Konzils nach Bologna beizustimmen. Nach zwei erfolglosen Sitzungen gingen jedoch die Mitglieder auseinander. Julius III. ließ das Konzil am 1. Mai 1551 wieder in Trient eröffnen.

10. Nov. Propter obitum Pauli III. non fuit decantatum officium; fuit facta congregatio in capella, in qua fuerunt deputati Yvo bary, Ant. Calasans et Federicus lazisius ad solicitandum Revm camerarium et magistrum domus sacri palatii super panno in funeralibus cantoribus elargiendo (*siehe Cap. XXXIII der Konstitutionen*). Eadem die hora 21a, dum poenitentiarii S. Petri portabant cadaver pontificis a camera consistorii in capellam Sixti, decantavimus R. Subvenite sancti Dei cum cottis induti. Die lunae 11. Nov. fuit facta congregatio in claustro S. Salvatoris in lauro hora 16a super lista, quae erat danda computistae super panno et fuit conclusum, quod nullus ponatur in lista, nisi illi qui sunt de corpore capellae, et fuit dictum, quod eadem hora de cetero omnes comparerent in eodem loco atque punctarentur non comparentes.

Am 12. und 13. war wieder Versammlung, aber die Sänger warteten vergeblich auf Antwort wegen der Tuchvertheilung. Am 14. endlich war ein Übereinkommen mit der apostolischen Kammer getroffen worden, daß jeder Sänger 24 scuta auri statt des Tuches erhalten solle. Die Summe wurde am 17. ausbezahlt. Ordonnez war unterdessen von Bologna angekommen, so daß am 19. Nov. 30 Sänger bei der 1. Seelenmesse gegenwärtig waren. Nach den Exsequien erhielt jeder 40 Pfund Wachs und das Kollegium zwei Wachsfackeln (nach § 33); das 9. Requiem wurde am 28. Nov. gehalten.

Am 29. begannen die Feierlichkeiten für Eröffnung des *conclave* mit Prozession von der *capella Sixti* in S. Peter zur gleichnamigen Kapelle im Vatikan, wobei *Veni creator* gesungen wurde, und von diesem Tage an war täglich gesungene Messe bis zur Wahl des neuen Papstes. Vom 30. Nov. bis 9. Dez. war täglich »prandium in tinello prout ab antiquo consuetum est usque ad creationem novi pontificis;« aber vom 9. Dez. an erhielten die Sänger statt des prandium täglich *4 scuta* in Geld. Das *Diarium* schließt mit dem 7. Jan. 1550, der neue Papst Julius III. wurde aber erst am 7. Febr. erwählt und am 22. Febr. gekrönt; leider fehlen die Diarien der Jahre 1550—52 inkl.

Was die Sänger der *capella Julia* in St. Peter anlangt, so liefern die wenngleich unvollständigen Censualbücher der Basilika gegen Baini den unwiderleglichen Beweis, daß 1. die Intention Julius' II. durch Errichtung der Kapelle Einheimische heranzubilden und die Ausländer allmählich zu verdrängen, während der 15 Pontifikatsjahre von Paul III. verwirklicht worden ist, 2. daß eine Menge derselben *brevi manu* durch Befehl des Papstes Mitglieder der päpstlichen Kapelle wurden, 3. daß immer ein *magister puerorum* für den Musikunterricht der Knaben bestimmt war, welcher auch das Amt eines technischen *mag. capellae* bekleidete, vom Jahre 1547 ab, als das Haus »gimnasii Capellae Juliae« vollendet wurde und bezogen werden konnte, genoß er auch freie Wohnung[1] mit dem *magister grammaticae* und den Knaben (*putti*).

---

[1] Aus **1536** konnte ich folgende 11 ausfindig machen (jeder 3 od. 4 sc. monat-

Daß die Sänger von St. Peter so viel als möglich den Eintritt in die päpstliche Kapelle anstrebten, ersieht man leicht aus den Differenzen in den Monatsgehalten, und aus der Erwägung, daß die Sänger des Papstes weniger Dienst und viele Privilegien genossen. So finden wir von den Sängern der *cap. Julia* unter Paul III. in die päpstliche Kapelle früher oder später aufgenommen: Jacobus Flandrus (Arcadelt), die beiden Virgilius, Franc. Montallous, Paulus perusinus, Jo. Ludov. de Episc., Vinc. Vicomercato, Dom. Ferabosco, Ordonnez u. A.

Julius III. war während seiner ruhmvollen Thätigkeit als Kar-

---

lich). 1. Silvester de Angelis, *Decanus*, 2. Virgilius Corsus, *Tenor*. 3. Vergilius Fortinus, *Contr.* 4. Franciscus perusinus, *sopr.* 5. Carolus Gallus, *sopr.* 6. Camillus Senensis, *contr.* 7. Cornelius bononien. 8. Joa. Aloysius, Neap., *bassus*, 9. Simon perusinus, *sopr.* 10. Jachettus gallus, *sopr.* 11. Paulus perusinus, *bassus*. Am 21. Aug. **1538** wird Ludov. Birbine (Berbena) aus Correggio für 2 Jahre zum Organisten mit 2 sc. Monatsgehalt ernannt. Aus Febr. **1539** stellte ich folgende 13 zusammen: 1. Virgilius fortinus, *Decanus*, 2. Jacobus Flandrus (v. Juli-Nov. als magister capellae genannt). 3. Franciscus Perusinus, 4. Camillus Sen., 5. Cornelius bononien., 6. Aloysius neapolit. 7. Paulus perusin. 8. Salustius pictorien. 9. Petrus, *sopran.* 10. Ordognez Hispanus. 11. N. alias il pretino. 12. Marchus Antonius. 13. Orlandus Comes. Im Dec. **1539**: Camillo Senen. et Decanus 5, Cornelius de bussanis bonon. 5, Paul perusin. 5, Fried. Rom. 5, Philippo *suprano* 2, Jo. Travesiano, Rubino *magister* 5, Virgilio fortino 3, Juliano puero *supr.* 2, Antonio puero *suprano* 2, der *mag cap.* ist Rufinus. Am 28. Mai **1540** wird der Kleriker Marcello als Organist aufgestellt. Im Jan. **1545** tritt Magister Robinus als Magister aus, statt seiner wird Dns Jo. Baptista, *Bassus* ernannt; die übrigen 17 heißen: 1. Nicolaus Neopolit., (*Bass*). 2. Julianus Florentinus. 3. Sebastianus, *Ten.* 4. Paulus (*Bass*). 5. Ds. Joannes *Bassus*. 6. D. Franciscus hyspanus, *ten.* 7. D. Vincentius, *Tenor*. 8. Symon, *Tenor*. 9. Cornelius (*Contralt*). 10. Nicolaus *Contr.* 11. Otto (hostis) *Contralt.* 12. Jo. Bapt. (*Sopr.*). 13. Julius *Sopran.* 14. Petrus Thomas. 15. Frate Ottaviano padovano. 16. Annibal *Sopr.* 17. Hippolit *Supr.* Eine unvollständige Liste von **1546** lautet: 1. Dom. Ferraboscho, 2. Paulus, 3. Jo. de Coysi, 4. Franc. montalous, 5. Jo. Bapt. 6. Vincentius, 7. Otto, 8. Nicolaus, 9. Symon, 10. Franc. bustamente, 11. Hannibal, 12. Hippolitus, 13. Julius. Eine andere des gleichen Jahres enthält die Namen: 1. Paulus perusinus Decanus, *Bass.* 2. Joannes Coisi *Bassus* 5, 3. Don Franc. da Forli 5, 4. Franciscus hispanus *Ten.* 4, 5. Vincent. Vimercato 4, 6. Nicol. Morottus de Fabriano, 7. Dns Otto alias l'hoste *Altus* 4, 8. Nicolaus *Altus*, 9. Dns Simon *Tenor*, 10. Dominicus Feraboscus (Mag. puerorum 4 *putti*), 11. Joachimus Octavianus *Bass.* 12. Giov. Ant. Tenor. 13. Dns Garsia Ferdinando Cantus 4 sc., 14. Luca (*Altus*), 15. Dns Julius de Rogeriis *Cantus*, 15. Hannibal de Monterotund. 16. Joannes (*Supran*), 17. Joan. Zelso, *Contralto*, 18. Franc. de broliis (*Supr.*) Ein Verzeichniß vom Febr. **1548** nennt Franc. Roselli als *mag. puerorum*; als Sänger 1. Paulus Perusinus, *Bassus*, 2. Otto alias loste *Alto*, 3. D. Simone Perusin. *Ten.*, 4. D. Jo. Antonio, *Ten.*, 5. D. Fern. rugerio *Supr.*, 6. lucha de longuilis *Alto*, 7. Octaviano *basso*, 8. Nic. de Fabr. 9. Franc. de Furli, 10. Julio rugerio *sopr.*, 11. Annibal montis rotundi, 12. Joan. puero *Supr.*, 13. Augustino *Suprano*. Roselli (siehe *Baini l. c. I, 32*) verließ Rom am 26. Febr. 1550, statt seiner tritt Rubino wieder ein, und erhält bis Sept. 1551 monatlich 6 sc. als »magister Chori sine tribus pueris.«

dinal *del Monte* auch Bischof des suburbikarischen Bisthums Palestrina gewesen (1543), und mag bei dieser Gelegenheit den damals 17jährigen Giov. Pierluigi als talentvollen Musiker kennen gelernt haben; Paul III. hatte ihn als Legaten beim Konzil zu Trient auserseheu, wo er eine würdevolle Schlußrede bei der Eröffnung am 13. Dez. 1545 hielt. Es ist also wohl zu erklären, daß der 25jährige Tonkünstler aus Palestrina, gestützt auf das Wohlwollen des Papstes, und als Italiener bemüht, den seit Julius II. angebahnten Tendenzen, die nationalen Talente an den päpstlichen Hof zu ziehen, seinerseits Vorschub zu leisten, sich um die Kapellmeisterstelle an der *capella Giulia* bewarb. Diese Stellung sollte ihm nur die Vorstufe für den Eintritt in die päpstliche Kapelle sein, denn die im Jahre 1547 in der Vaterstadt geschlossene Ehe bildete seit der Praxis unter Paul III. für die Erreichung dieses Zieles kein Hinderniß mehr. Wir finden in den Censualbüchern von St. Peter im Sept. 1551 folgende Liste, welche zum erstenmale den Taufnamen Pierluigi's unter 13 Personen an 10. Stelle enthält:[1]

1. D. Paulo perusino, Decano e *basso* sc. 5 *cum choro*,[2] 2. D. Simoni *tenori* 4 sc., 3. D. Laurentio gris *tenori* 4 sc., 4. D. Nicol. di Fabriano sc. 5 *cum choro*, 5. D. Dominico Gabinii, *alto* 4 sc., 6. D. Bartholomaeo, *alto*, 4 sc., 7. D. Francisco, *Basso*, sc. 5, *cum choro*, 8. D. Octaviano, *basso*, sc. 5, *cum choro*, 9. D. Hanibali *puero*, 2½ sc., 10. D. Joanni magistro sc. 6, 11. D. Christoforo, *puero*, sc. 2., 12. D. Cornelio forti, 4 sc., 13. D. Manfredo, 4 sc.[3]

Was für die Zeit von 1550—1552 aus den fehlenden Diarien der päpstlichen Kapelle für den Personenstand nicht eruirt werden kann,

---

[1] Im *Lib. intr. et exitus cap. Jul.* quittirt (bis Sept. »Jo. mº Rubino«, von da ab Jo. mº Joanni mit 6 sc. Die Belege für obige bestimmte Notizen siehe theils im Cäc.-Kal. 1879, 1882 und 1886, theils werden sie im 32. Bde der Gesammtausg. von Palestrinas Werken zum Abdruck gelangen.

[2] Dieser Beisatz findet sich bei vier Personen, welche wegen ihrer Mitwirkung beim Chorgebet monatlich 1 sc. mehr erhalten.

[3] Im Okt. wird ein Sopranist mit 2½ sc. als 14. genannt; der *magister grammaticae* (D. Michelangelo) erhält 2 sc. monatlich. Im Januar **1552** steht »D. Joanni prenestino magistro capellae« schon an erster Stelle mit 6 sc., außerordentliche Einkünfte fallen jeden Monat ab; im März tritt Ant. Barre als Altist ein, im Mai ein »Bernardinus puer *supranus*«. Im Sept. und Okt. läßt Palestrina den Monatsgehalt holen. **1553** sind im April 18 Personen aufgezählt, Pierluigi percipirt seinen Gehalt zweimal erst nach drei Monaten. **1554** besteht der Chor aus dem Kapellmeister, 5 Sopranisten, 4 Altisten, 3 Tenoren und 4 Bässen; im Juli tritt Alessandro Merlo als Knabe mit 2 sc. ein. Im gleichen Jahre publizirte Palestrina sein *Liber I. Missarum* und der Bruder *Giov. Belardino* quittirt den Empfang von 13 Jul. (1 sc. 30 baj.) für ein gebundenes Exemplar des Messenbandes.

erfahren wir theilweise aus den mandati Julii III. 1550—1551 im *arch. di stato.*

1550 9. Dez. wird nach dem Tode des Ordonnez dem Domin. Ferabosco der Monatsgehalt von 9 sc. vom November an ausgesprochen, der am 27. Nov. die Aufnahme erhalten hatte; die Sängerlisten haben auch in diesem Archive eine Lücke bis April 1552; dieselbe ist jedoch nicht empfindlich, da wir aus den 30 folgenden Namen keinen wesentlichen Wechsel zu konstatiren haben. *Fol. 2* der *mandati 1552—1556* besagt nämlich: Magistro capellae Episc. Castrensi, 11 sc., 27 baj., Sacrista (11 sc., 27 baj.); 1. Jo. Franc. Felix, 2. Blasio Nunnez, 3. Hieron. tamagnis, 4. Carol. d'Argentil, 5. Petr. Lambert, 6. Ant. Calasanz, 7. Genes. bultetti, 8. Ant. Normant, 9. Jo. Abbate, 10. Stef. thoro, 11. Ant. Capello, 12. Barth. scobedo, 13. Jo. Ant. de magnanis, 14. Leon. barre, 15. Ghisilin. Dankertz (Doncardo), 16. Virg. de amanditis, 17. Jo. Mont, 18. Sim. Bartolini, 19. Jo. Sanchez, 20. Fed. lasizi (algisi), 21. Virg. Casanova (fortinus), 22. Jo. Aloys. de Episcopis, 23. Franc. de Montalvo, 24. Joach. Carotta, 25. Vinc. Vimercato, 26. Petro Bartolo, 27. Agnello d'Antignano, 28. Pietro Paulo Caraceno (siehe oben 12. Aug. 1549), 29. Dom. Ferabosco, 30. Jo. Ant. Merulus; letzterer wurde nach einer späteren Notiz am 12. Sept. **1551** aufgenommen.

Im Nov. wird als 31. der am 30. Okt. **1552** aufgenommene Alexandro Milleville genannt.

Ehe wir die Auszüge aus den Diarien von 1553 bis zum Eintritt Pierluigi's in die päpstliche Kapelle fortsetzen, sollen uns einige Aktenstücke beschäftigen, welche in diese Zeit fallen und im *arch. c. pont.* aufbewahrt sind.

Ein Protokoll des *Jo. Bapt. Cicada, Episc. Albinguvensis*, Generalauditors der apostolischen Kammer meldet, daß am 10. März 1550, also kurze Zeit nach der Krönung Julius' III., der päpstliche Sänger Ant. Calasans im Namen mehrerer Kollegen vor ihm als *judex ordinarius Romanae Curiae etc.* erschienen sei und folgende Punkte beigebracht habe: 1. Seit unvordenklichen Zeiten sei dem päpstlichen Sängerkolleg nur 1 mag. capellae und 1 decanus vorgestanden, 2. das Kolleg sei von jeher unmittelbar unter dem römischen Papste gestanden und der magister capellae habe nie irgendwelche Jurisdiktion gehabt. *Lud. Magnasco Vescovo d'Assisi* aber, der gegenwärtige mag. cap., mische sich in alle Angelegenheiten; er nehme Sänger ohne Konsens des Kollegiums auf, und entlasse sie, ohne zu fragen, er halte den Gehalt derselben *sub praetextu multae seu poenae* zurück, bestrafe eigenmächtig, nehme gegen das Herkommen bei Erledigung von Benefizien die *nominatio* und *distributio* vor, ertheile bevorzugten

Sängern, besonders Italienern, Urlaub auf mehrere Tage, ohne sich um das Kolleg zu kümmern u. s. w. Am 13., 20. und 26. März werden über diese Klagepunkte drei Zeugen vernommen, welche schon vor Paul III. in der Kapelle waren, dieselben bestätigen einige der acht vorgelegten Fragen. Eine Entscheidung liegt nicht vor, wohl aber wird im Jahre 1551 ein neuer *mag. cap.* in der Person des »Hieron. Maccabei, Episc. Castrensis« angeführt.

In einem zweiten Aktenstücke beklagen sich die Sänger, daß ihnen die Personen des *collegium scriptorum litterarum Apostolicarum* bei Vergebung der *gratiae exspectativae* vorgezogen werden. Die Streitfrage (*saepius quaerelis Nos fatigant*) wird dahin entschieden, daß beide Kollegien gleiche Rechte haben sollen.[1]

Am 17. Dez. 1552 erließ Julius III. für 25 Sänger[2] die Bulle »Circumspecta Romani Pontificis providentia singulorum merita aequa lance considerans personas etc.«, durch welche die Genannten in den betreffenden Diözesen Rechte auf erledigte Benefizien erhalten.

Am 5. Aug. 1553 endlich erschien die Verordnung des Papstes[3]

---

[1] Primo receptus et admissus in uno ex Collegiis quibusvis aliis post receptionem et admissionem suam in alio collegio receptis et admissis in assecutione beneficiorum hujusmodi omnino praeferatur et anteferatur.

Datum Romae 12. Apr. Pontific. anno II.

[2] Die 25 Kleriker sind mit Namen angeführt, die übrigen verheirateten Mitglieder der Kapelle von den kirchlichen Benefizien ausgeschlossen. Als Diözesen lernen wir kennen: Teracin., Segovien., Volterran., Justilen., Illerden., Ambianen. Aquinaten., Zamoren., Ferrarien., Leodien., Roman., Gerunden., Conchen., Neapolitan., Abulen., Assisinaten., Placentin., Mediolanen., Nolan. und Maceraten.

[3] Baini hat an zwei Stellen (*l. c. Tom. I., S. 43, No. 59*) wesentliche Sätze weggelassen (ich hebe sie durch gesperrten Druck hervor) und dem Papste Julius III. den Vorwurf gemacht, er habe bei der Aufnahme Palestrina's gegen seine eigenen Befehle gehandelt. Das Urtheil über ein solches Vorgehen will ich dem objektiven Leser anheimstellen!

Licet tam Nos, quam Praedecessores Nostri Romani Pontifices pro divini cultus in Capella nostra conservatione, et augmento, ipsiusque capellae, et in ea pro tempore celebrati Divini Officii venustate et decore saepe ad diversas orbis partes, cum in urbe deessent, ad inquirendum et inventos ad ducendum cantores non solum artis musicae peritos, sed qui essent canoris vocibus dulcissimoque concentu praediti ad dictae capellae deserviendum destinare consueverimus: ac propterea in eadem capella dictorum cantorum numerus hactenus determinatus non fuerit; nihilominus tamen a certis annis citra tot cantores Magnatum, et aliarum personarum favoribus et precibus, ejusdem capellae constitutionibus et statutorum forma non servata, in dicta capella recepti, imo intrusi fuerunt, qui ad praesens numerum 33 efficiant, eorumque major pars (quod non sine animi nostri displicentia referimus) est imbecillitate vocis ad canendum penitus inutilis; brevique futurum est, quod nisi de opportuno remedio desuper provideatur, eadem capella sicut concentu et musicae melodia in toto terrarum orbe primatum obtinuit, ita vilior et inferior omnibus aliis efficietur.

über die Reducirung der Sänger auf die Zahl 24. In dem *Motu proprio* wird ausgeführt, daß man früher genöthigt gewesen sei, Sängerkräfte aus allen Weltgegenden herbeizuziehen, da in Rom Mangel gewesen sei, um eine würdige und schöne Feier des Gottesdienstes zu erzielen. Man habe nicht nur auf musikalische Kenntnisse, sondern auch auf klangvolle und gutgeschulte Stimmen Rücksicht genommen; deshalb habe man sich bisher um die Zahl der Sänger wenig gekümmert. Durch hohe Empfehlungen aber seien jetzt 33 Individuen, von denen Viele gegen die Vorschriften der Konstitutionen aufgenommen worden seien und der größere Theil schwache Stimme besitze, so daß die Gefahr naheliege, die von allen als erste bisher anerkannte päpstliche Kapelle werde bald die letzte und schlechteste sein. Daher verordne er, daß alle unbrauchbaren Elemente aus derselben entfernt, und so lange keine neuen Sänger aufgenommen werden, bis die Zahl auf 24 reducirt sei; mit Durchführung dieser Maßregel betraue er den gegenwärtigen magister capellae und fordere die Sänger auf, strenge nach den Konstitutionen vorzugehen, unbekümmert um mündliche Zusagen oder schriftliche Empfehlungen, wenn sie auch von Kardinälen stammten. Nur ein von der Hand des Papstes gezeichnetes und eigens abgefaßtes Schreiben könne als Ausnahmefall angesehen werden und gelten.

Nos ipsam ad melius reformare, et inutiles palmites ex ea amputare volentes, eosque qui non per ostium, neque juxta constitutionum et statutorum formam, sed aliunde ingressi sunt, et idoneorum loca indebite occupant a dicta capella amovere, et ipsos cantores ad numerum vigintiquatuor reducere volentes motu simili, et ex certa scientia, maturaque deliberatione nostra venerabili fratri nostro Hieronymo Episcopo Castrensi moderno et pro tempore existenti magistro, nec non decano, et cantoribus capellanis etiam pro tempore existentibus dictae capellae, in virtute sanctae obedientiae, et sub indignationis nostrae, nec non excommunicationis latae sententiae, a qua praeter quam in mortis articulo constituti absolvi non possint nisi per Nos aut Romanum Pontificem, ipso facto toties quoties incurrendis poenis districte praecipiendo inhibemus, ne aliquem etiam quantumcumque idoneum et sufficientem in dicta capella cantorum capellanorum, quocumque etiam S. R. E. Cardinalium intuitu, etiam si id eis per Nos viva voce, aut alium seu alios, etiam eosdem Cardinales, relatione vivae vocis nostrae oraculi etiam, sub quavis poena quantumcumque gravi mandaretur, de caetero recipere, vel admittere audeant sive praesumant, donec. et quousque dictorum cantorum numerus sive per obitum, sive locorum dimissionem vel amissionem, aut quamvis aliam vacationem ad viginti quatuor reducantur, nisi servata forma statutorum et constitutionum hujusmodi et nisi hoc eis per Motum proprium manu nostra signatum eis specialiter directum expresse commiserimus. Decernentes aliter pro tempore admissos dictae capellae cantores non esse, et de salariis eis responderi non debere. Sicque per quoscumque judices etc. Non obstantibus etc. Placet; et ita decernimus.

Die Diarien notiren am *4. Jan. 1553* die Neuwahl des Abtes D. Vincentius Vicomercatus statt des früheren Spaniers Franc. de Montalto, sowie die Aufstellung des neuen Punktators Petrus Lambert, welcher dieses Geschäft statt des Jo. Sanchez übernahm, am *29. Juni* den Tod des Jo. Anton. de Magnanis, der in S. Pietro ad vincula begraben wurde, am *5. Juli* die Aufnahme des Neapolitaners Nicolaus Clinca ins Sängerkollegium, aber keine Silbe ist zu entdecken, welchen Eindruck die Verordnung des Papstes vom 5. Aug. gemacht habe, und was man thun werde, um den strikten Befehl zur Ausführung zu bringen. Im Gegentheile lautet eine Notiz vom *30. Aug.*: »D. Nicol. Baronus, Neapolitanus fuit per Rev. D. Magistrum Capellae admissus in Cantorem et ab eodem superpellicio in Sacristia Ecclesiae S. Marci (dort residirte der Papst) indutus; die 22. solvit 12 duc., 10 pro participando et duo pro cotta«.

1554 *4. Jan.* wird Vinc. Vicomercatus als Abbas auch für das neue Jahr bestätigt, das Amt des Punktators dem Anellus de Antiniano übertragen; am *25. Okt.* erhielt Barth. de Scobedo Urlaub auf längere Zeit, am *16. Nov.* wird Ghiselin Dankerts für die Einkünfte des Canonicatus Insulen. vorgeschlagen und am 2. *Jan.*[1] 1555 zum Abbas erwählt und der Spanier Franc. de Montalbo zum Punktator ausersehen.

Dieser schreibt:[2] »Dominica 13. Jan. fuit ad missus (sic) in nobum (sic) cantorem Joannes de palestrina de mandatu (sic) Smi. D. Julii absque ulo (sic) examine et secundum motum proprium, quod habebamus et absque consensu cantorum ingresus (sic) fuit«.

Erst nach zwei Jahren also erinnert sich der Punktator, daß Julius III. im *motu proprio* der bestehenden Kapelle ein gar schlechtes Zeugniß ausgestellt hatte, und glaubt sich berechtigt (gleich Baini), eher dem Papste einen Vorwurf zu machen, als vielmehr zu klagen, daß die treffliche Anordnung immer nur Buchstabe geblieben sei und nicht durchgeführt worden war. Wie ist das zu erklären? Die »Gallier und Spanier« bildeten mit den unfähigen Elementen der Italiener noch die Mehrheit, und sahen das Anwachsen jüngerer Kräfte, das von oben her begünstigt wurde, mit scheelen Augen an. Als nun

[1] Am 9. Jan. wird die verdächtige Klausel beigefügt, so oft ein Italiener Punktator sei, müsse auch ein Spanier und Franzose als Aufseher gewählt werden.

[2] Seine Landsleute zeichnen sich als Punktatoren durch eine gräßliche Schrift aus, die *Galli* überragen sämmtliche an Sauberkeit der Züge und Exactheit der Einträge. Wenn Baini (*l. c. Tom. I., S. 45*) meint: »Francesco Montalvo nel registrar questo fatto non seppe tener salda la penna contro la passione che lo agitava«, so thut er dem guten Spanier sicher Unrecht, denn derselbe schrieb während des ganzen Jahres 1555 keine anderen Buchstaben.

dem Worte Julius' III. die That folgte, und der 29jährige Giov. Pierluigi durch ein »motum proprium manu nostra signatum eis specialiter directum expresse commissum« in die päpstliche Kapelle durch Julius III. aufgenommen worden war, »hoben sie Steine auf, nach ihm zu werfen«, den jungen Reformator mit »gesetzlichen Mitteln« zu beseitigen. Diesen persönlichen Eindruck habe ich aus dem aufmerksamen und objektiven Studium der Diarien empfangen und glaubte ihn am Schlusse des Themas »Die päpstliche Sängerkapelle bis zum Eintritte des Giov. Pierluigi da Palestrina« auch aussprechen zu sollen.

Die weitere Geschichte der Kapelle soll in eine aktenmäßige und mit vielen neuen Dokumenten versehene Biographie des großen römischen Meisters mit einverwoben werden.

Im *arch. di st.*[1] findet sich (*mandati 1552—1556*) der neue Sänger in der Liste vom 4. Febr. als 33. mit der Schreibweise: *Jo. pierloysio prenestinus*, sc. 9.

Hiermit soll der erste Theil dieser Studie seinen Abschluß finden. Wenn viele kleinliche und kaum beachtenswerthe Notizen mituntergelaufen sind, so mag der Arbeit wenigstens das Terenzianische »*obscura diligentia*« nicht verweigert werden. Ich verzichte gerne auf belletristische Ausschmückung und begnüge mich, im zweiten Theile bei alphabetischer Aufzählung sämmtlicher Namen, unter Herbeiziehung des ganzen bisher aus Archiven und ernsten Monographien oder wirklichen Geschichtswerken zugänglichen Materials, jenen Persönlichkeiten, welche in der päpstlichen Kapelle gewirkt haben, ein schmuckloses aber solides Denkmal zu setzen.

---

[1] Nach den 33 Sängern folgen 3 capellani Missarum mit je 11 sc. 27 baj., zwei Clerici campanarii mit je 4,50, der custos librorum mit 1,12, drei Scriptores mit je 6,75, der mundator capelle mit 7 sc., der griechische Subdiakon und Diakon mit je 9,77, der miniator mit 7,8; Anton Blado als impressor apostolicus mit 4 sc., der magister postarum mit 25 sc., der Barbitonsor mit 4 sc., Horologarius palatinus mit 4 sc. u. s. w. Der Präfekt von Castel S. Angelo erhält pro sua et militum ac musicorum dictae Arcis provisione 314 sc., dazu noch 10 sc. pro augmento salarii musicorum et alia scuta similia tria pro augmento salarii Alexandri bononien. musici. Den beiden custodes bibliothecae Vatican. werden je 7 sc. monatlich ausbezahlt. Ich gebe diese Notizen als Charakteristik der socialen Stellung, in welcher sich die päpstlichen Sänger um die Mitte des 16. Jahrhunderts befanden.

Constitutiones Capellae Pontificiae.

(*Ex originalibus Arch. cap. pont.* Vgl. auch Gerbert, *Scriptores* Tom. III. p. 382—396)

Pauli III. Pontificis maximi anno undecimo 1545 cantorum pontificii systematis in maiori sacrario Constitutiones.

Roma capta, et in direptionem impiis data, tempore Clementis VII. Praedecessoris nostri, etiam scripta, quae nulli usui in rapinam, igne absumta sunt. Inter haec et Musicorum maioris sacrarii leges periere. Quae igitur vel memoria retenta sunt, vel etiam innovandae sunt visae, Pauli III. Pontificis maximi jussu curaque R. D. Ludovici Assisiensis Episcopi, capellae cantorum Magistri instauratae, innovatae, stabilitae in perpetuam memoriam editae hujusmodi sunt, videlicet.

Cap. I.

In Capella Ss. D. N. Papae est antiqua consuetudo, quod quando R. P. D. Magister dictae Capellae fuerit requisitus, ut in servitiis dictae Capellae aliquem cantorem admittat, praefatus Magister tenetur facere diligentiam et investigare, an dictus cantor instans sit bonus vir, honestae famae, bonae vitae, et bene morigeratus: et si in ejus vita et moribus aliquem defectum notabilis infamiae invenerit, non debet eundem proponere collegio cantorum dictae Capellae.

Cap. II. Modus proponendi novos cantores.

Ab antiquo etiam consuetum est, quod quando novus cantor est recipiendus in dicta Capella, R. D. Magister ipsius Capellae tenetur collegialiter congregari facere omnes cantores in dicta Capella; quibus sic congregatis debet proponere dictum cantorem instantem, et monere eosdem cantores, ut eum examinare debeant, et si sufficiens repertus fuerit, ut in servitium Dei et summi Pontificis velint illum recipere. Sequitur modus examinandi.

Cap. III. Modus examinis.

Postquam R. P. D. dictae Capellae Magister proposuerit collegio cantorum praefatum cantorem instantem per dictum collegium examinandum, primo considerandum est, si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem; secundo, si cantet bene cantum figuratum; tertio si cantet sufficienter contrapunctum; quarto, si cantet cantum planum; quinto, si sciat bene legere.

Cap. IV. Scrutinium super admissionem novi cantoris.

Facto examine praefati cantoris per dictum collegium, R. D. Magister praedictae Capellae in loco per eum deputando vocabit antiquiorem cantorem secrete, et delato sibi juramento interrogabit eundem, quid sibi videtur de cantore examinato, an sit sufficiens pro servitio dictae capellae; et dictus cantor secrete dabit votum suum per fabam: et successive dictus Magister Capellae teneatur per ordinem reliquos cantores singulatim secrete interrogare de sufficientia praefati cantoris examinati, et habitis votis praefatorum cantorum saltem a duabus tertiis partibus et unum votum eorundem approbantibus cantorem examinatum praedictum esse sufficientem pro servitio Capellae, publicabit praefatis cantoribus eundem cantorem esse approbatum pro sufficienti, et cantores debent eum admittere ad dictum collegium. Si vero a duabus tertiis partibus et uno voto approbatus non fuerit,

praefatus Magister Capellae non debet ulterius dicto collegio eundem cantorem proponere nisi ex causa rationabili, et ad tempus.

Cap. V. Modus dandi cottam et juramentum novo cantori.

Novo cantori approbato sufficienter, Magister dictae Capellae eidem novo cantori approbato cottam tradere tenetur in signum verae receptionis et admissionis ad vitam, hoc videlicet modo. Sedente praefato Magistro Capellae, caeteris Cantoribus coram eo per ordinem stantibus, cantor examinatus constituat se genibus flexis coram eodem Magistro Capellae, quem idem Magister induet cotta, et idem cantori sic cotta induto praestari faciet juramentum ad sancta Dei Evangelia, tactis scripturis sacrosanctis, jurando, quod erit fidelis S. D. N. Papae etc.

Iuramentum Cantorum.

Ego N. clericus N. ab hac hora in antea obediens et fidelis ero sanctissimo Dmno N. Papae N. et Revdo Dmno N., Magistro Capellae, constitutiones et consuetudines dictae Capellae observabo, Domnum Decanum cantores et Collegium venerabor: sic Deus me adjuvet et haec sancta Evangelia.

Cap. VI. Modus admissionis novi Cantoris.

Praestito juramento idem novus cantor, sicut praefertur cotta indutus, deosculabitur manus praefati Magistri Capellae et accedens ad antiquiorem cantorum amplexabitur, et deosculabitur omnes cantores, et praefati cantores dictum cantorem novum ad osculum pacis recipere debent, in signum verae receptionis et admissionis ad vitam.

Cap. VII. De salario consignando novo cantori.

Si novus cantor fuerit admissus ante vigesimum diem mensis, habebit integram solutionem sive salarium illius mensis.

Cap. VIII. Novus cantor tenetur solvere duos ducatos pro cotta.

Cantor receptus seu admissus in dicta Capella infra duos menses immediate sequentes a die suae receptionis computandos, duos ducatos auri in auro de camera pro cotta, seu praerogativis capellae collegio solvere tenetur; et si infra duos menses dictos duos ducatos collegio cantorum non solverit, Abbas pro tempore existens in tertio mense de salario dicti novi cantoris retinere, et collegio praefatorum cantorum consignare teneatur, absque spe remissionis; et dicti duo ducati in negotiis capellae exponentur. Et simili modo dictus cantor noviter receptus debeat infra terminum trium mensium a die receptionis suae pro facultate litigandi in Rota juxta formam concordiae inter collegia factae, scutos tres auri in auro solvere; qui si non solverit, idem abbas tempore existens de ejus salario retinere possit et eidem collegio notariorum Rotae nomine talis cantoris solvere.

Cap. IX. Novus cantor debet solvere decem ducatos pro Regalibus participandis.

Si novus cantor de regalibus provenientibus in dicta capella participare voluerit, ducatos decem auri in auro de camera collegio cantorum solvere tenetur, et

si praefatus cantor infra triginta dies a die, qua fuerit admissus computandos realiter et cum effectu dictos decem ducatos solverit, elapsis triginta diebus a die solutionis computandos, de omnibus regalibus provenientibus in dicta capella particeps erit: si vero dictis triginta diebus elapsis infra duos menses a die suae receptionis seu admissionis computandos decem ducatos non solverit, sed alia quocunque tempore illos solverit, non participabit de aliquibus regalibus provenientibus in dicta capella per sex menses immediate sequentes, a die hujusmodi solutionis computandos.

Cap. X. Quomodo inter cantores sint dividenda regalia.

Quando novus cantor sua regalia solverit in manibus abbatis pro tempore existentis in dicta Capella, et dicta regalia inter cantores participantes, et admissioni dicti novi cantoris in interessentes, vel Romae commorantes, etiamsi essent infirmi, dividenda sunt: etsi novus cantor infra tempus statutum in praecedenti cap. sua regalia, ut praefertur, non solverit, sed alio quocunque tempore illa solverit, tunc de ipsis regalibus a novo cantore solutis non debent esse participes, nisi cantores, qui tempore admissionis ipsius novi cantoris Romae erant praesentes et participantes.

Cap. XI. De silentio observando stante divino officio.

Cum divinum officium celebratur, cantores assistentes in choro silentium observare et suas cottas indutas habere debent, nisi intervenerit causa legitima, quae notificari debet antiquiori cantori exsistenti in choro aut dictae Capellae pro tempore existenti punctatori: ne simul alloqui, nec aliquas litteras legere, seu novos cantus stante divino officio ostendere praesumant, alias qui non observaverit praemissa, punctabitur in duplum ad arbitrium praefati antiquioris cantoris, seu punctatoris. Si vero dictum officium fuerit in praesentia S. D. N. Papae, vel S. Collegii S. R. E. Cardinalium, aut in die consistorii publici, cantor, qui non habuerit suam cottam indutam, cum aliis non sedebit, et quoad regalia ex dicto officio eisdem cantoribus provenientia reputabitur tamquam si non esset praesens.

Cap. XII. Modus servandus in choro.

Si aliquis cantor a principio divini officii non adesset, sed alia quacunque hora intrasset Capellam, facta prius oratione et induta cotta cum magna attentione et reverentia cum aliis cantoribus divino officio interesse tenetur, et non praesumat recedere a choro causa eundi ad sacristiam vel alium locum ad dicendum officium aut spatiatum per Capellam sive per salam existentem ante capellam, vel aliquid per palatium negotiandum stante divino officio in dicta Capella: et qui in praemissis contravenerit punctabitur in duplum officii, quod tunc temporis celebrabitur, arbitrio antiquioris cantoris seu punctatoris dictae Capellae.

Cap. XIII. De licentia exeundi extra chorum pro aliquo particulari negotio.

Nullus cantor pro aliquo particulari officio absque licentia antiquioris cantoris in choro existentis, seu dicti collegii punctatoris stante divino officio servitium Capellae praetermittere praesumat; et qui contravenerit, punctabitur juxta ordinem divini officii et capitulorum infra scriptorum.

Cap. XIV. Non debent extra Capellam Missam decantare.

Non licet cantoribus extra dictam Capellam divinis officiis inservire, ideo si unus, duo, vel tres aut plures cantores intuitu alicujus amici vel alterius cantoris cuiusvis personae absque licentia dicti collegii cantorum Missas, vesperas, aut aliud divinum officium extra dictam Capellam decantaverit, quilibet ex dictis cantoribus punctabitur in juliis decem: et si ex officio extra dictam Capellam, ut praefertur, decantato aliquod salarium seu commodum reportaverit, ultra praedictos decem julios in duplum salarii, praemii seu commodi per dictos cantores percepti punctari debet: hoc tamen declarato quod in eventum, in quo aliqui cantores obtenta licentia a praefato collegio cantorum extra dictam Capellam aliquod officium decantaverint, et ex hujusmodi officio decantato aliquod praemium seu salarium perceperint, dictum salarium inter cantores participantes et Romae commorantes distribuatur.

Cap. XV. De officio ultimi et penultimi cantoris.

Ad ultimum cantorem pertinet amovere libros et ad penultimum cantorem ipsos situare in legio seu facistorio, juxta ordinationem cantorum, videlicet contralti hebdomadarii seu Decani dictae Capellae: item ultimus et penultimus cantores tenentur in processionibus libros ipsius Capellae necessarios in ipsis processionibus deferre.

Cap. XVI. De cantore praevaricante a servitio Capellae.

Nullus cantor admissus in collegio cantorum dictae Capellae praesumat provisionem sive salarium ab alio patrono tamquam cantor recipere, et in eventum, in quem aliquis cantorum in servitiis alicujus patroni exstiterit, et salarium ab eodem perceperit, non debet admitti ulterius in loco suo, nec potest dici, quod sit amplius de collegio cantorum; sed si recipiendus est, recipiatur per Magistrum Capellae et collegium cantorum, si eis placuerit, et non alias in collegio praedicto est recipiendus, quia censetur novus esse cantor: et si receptus fuerit, tamquam novus cantor in ultimo loco sedebit et sua regalia ut cantor noviter receptus solvere tenetur.

Cap. XVII. De cantore scandalum faciente.

Quia optimum est obviare scandalis, ut inter cantores pax observetur, maxime in dicta Capella, ubi, quotidie per dictos cantores divina officia celebrantur, ideo prout ab antiquis Praedecessoribus ordinatum, et in observantia extitit, quicunque cantor existens in dicta Capella tam durante divino officio, quam congregationibus praefatorum cantorum pro negotiis Capellae peragendis, aut alio quocunque tempore, quovis modo, aut quovis quaesito colore verba injuriosa adversus seu contra alium cantorem dixerit etiam quod scandalum sit, punctabitur arbitrio societatis cantorum, et si hujuscemodi notabile scandalum oriatur in praesentia Papae aut R. R. Cardinalium sive Magistri Capellae, punctabitur arbitrio ejusdem Magistri Capellae, cum collegio cantorum. Et si aliquis cantor intra vel extra dictam capellam persuasus seu provocatus verbis alicujus cantoris, pugno, calce, baculo vel armis alium cantorem percusserit, vel alias quovis modo in eum manus violentas injecerit, condemnabitur arbitrio Magistri tantum, et cantor provocans alium cantorem ad hujusmodi scandalum faciendum, similiter condemnabitur arbitrio Magistri cum collegio. Si vero extra dictam Capellam inter cantores fiet scandalum, semper interveniente Magistro Capellae.

Cap. XVIII. De cantore condemnato, et revelante secreta collegii.

Cantor, qui pro errore per collegium cantorum condemnatus, aut alias aliqua alia de causa senserit se gravatum, non debet extra collegium appellare, nec reclamare, aut aliquos intercessores quaerere, nisi ad S. D. N. Papam, vel Magistrum Capellae. Et si talis cantor condemnatus, aut alias ut supra gravatus extra dictum collegium praeterquam S. S. Domino nostro aut Magistro Capellae conquereretur, aut quovis modo secreta collegii revelaverit, tamquam periurus gravi poena puniendus sit per Magistrum Capellae unacum collegio.

Cap. XIX. De habitu honesto deferendo.

Quia cantores dictae Capellae sunt Capellani Papae, propterea in habitu decenti et honesto incedere debent: ideo quicunque cantor publice per urbem spatiatum, aut aliquod negotium peragendum in locis honestis seu tribunalibus, in habitu scholari incesserit, punctabitur in uno julio pro qualibet vice, absque spe remissionis.

Cap. XX. Modus in congregatione cantorum servandus.

Quando cantores collegialiter congregantur super aliquibus negotiis dictae Capellae, antequam proponatur casus, antiquiores cantores hinc inde proximiores accedant Magistro Capellae, si interfuerit, sin autem, Decano dictae Capellae successive per ordinem unusquisque in loco suo, cum ea modestia et reverentia, quae debetur antiquioribus: et si aliquis cantorum in hujusmodi congregationibus tam arroganter seu tumultuose loquetur, quod ejus verba dent impedimentum ad concludendum negotium Capellae, punctabitur ad libitum collegii cantorum, et Magistri Capellae, si sit praesens.

Cap. XXI. Quando erit contentio inter cantores.

Si in collegio cantorum erit contentio super aliquam propositionem concludendam, ita quod omnes cantores non consentient conclusioni propositionis pro quacunque re ad instantiam cujuslibet petentis, debet fieri partitio, et cum pallis albis et nigris unusquisque cantor secrete dabit votum suum: et si propositio erit super aliqua poena imponenda vel relaxanda aut alio quocunque negotio dicti collegii, et per duas tertias partes et unum votum cantores consentiant, propositio hujusmodi erit facienda, alias non. In rebus vero liquidis quilibet sit dominus ratae sibi tangentis, et Decanus Capellae debet monere omnes cantores, quatenus unusquisque debeat dare votum suum absque amore, timore vel odio, aut alia aliqua corruptela, et quod nullus cantor ostendat alteri cantori, nec publicet votum seu pallam albam vel nigram.

Cap. XXII. De licentia exeundi extra urbem.

Cantor absens sine licentia possit esse cum puncto ordinario usque ad quatuor dies exclusive, et deinde punctetur arbitrio cantorum, et si ultra decem dies, punctabitur arbitrio Magistri Capellae.

Cap. XXIII. De licentia eundi ad partes.

Quotiescunque aliquis cantor pro aliquibus importantibus negotiis summopere ad partes accedere indiget, congregato capitulo ipsorum cantorum proponat casum,

et idem capitulum intellectis propositis, si cantor fuit nationis Ultramontes, illam per decem menses concedat, si vero esset Italus, per quinque menses duntaxat, in quibus mensibus concedetur provisio seu salarium consuetum, et impetrata licentia hujusmodi a praefato capitulo, cantor licentiatus similiter impetrabit licentiam a R. D. Magistro dictae Capellae, cujus manus in discessu deosculabitur. Et casu, quo cantor, sicut praefertur licentiatus, infirmatur in partibus, tunc et eo casu dictus cantor, maneat arbitrio Magistri Capellae. Et licentiae hujusmodi non sint concedendae, nisi cantoribus, qui per quinquennium dictae Capellae inservierint.

Cap. XXIV. De cantore ex partibus reverso.

Cantor licentiatus in partibus existens si per totum dictum tempus occuparetur in negotiis suis, seu in suis beneficiis residentiam faceret per unum, duos, tres vel plures annos et deinde Romam reverteretur, in loco suo admittendus est, dummodo salarium non acceperit ab aliquo ut supra, et in mense in quo redierit, non debet punctari, nec partem recipere de punctis dicti mensis, sed solum de aliis regalibus occurrentibus particeps erit, et interim semper intelligatur de collegio, et semper describatur in rotulo.

Cap. XXV. De cantore in servitiis Capellae per 25 annos existente.

Cantor, qui per 25 annos in servitiis dictae Capellae steterit, merito est gratificandus, ideo a divino officio ordinario dictae Capellae debet esse exemtus, sed solum in primo Kyrie eleison teneatur comparere, seu quando decantatur officium coram S. D. N. Papa, aut S. Collegio RR. DD. Cardinalium, et in diebus dominicis, et in quibus fiet consistorium, et in festivitatibus B. V. Mariae et Apostolorum et Evangelistarum, aut consecrationis, et invocationis Capellae ad officium totum, et quando fiet officium extra Capellam dumtaxat interesse tenetur. Et si in hujusmodi officiis non interfuerit, punctabitur prout alii cantores, qui non fuerint exempti, et non debet participare de aliquibus punctis in dicta Capella occurrentibus. Hoc tamen declaratur, quod si contigerit, duos, tres vel plures cantores facientes unam et eamdem vocem, videlicet duo soprani, vel contralti, tenores vel bassi, eodem tempore excedere dictum tempus 25 annorum (non) gaudebit de exem tione hujusmodi, nisi ille cantor, qui de dicta voce antiquior erit.

Cap. XXVI. De cantore infirmo.

Si aliquis cantorum non bene se haberet, quod Deus avertat, tenetur se excusare collegio cantorum, videlicet ejusdem collegii pro tempore existenti Procuratori stante officio divino, et si non fecerit hujusmodi excusationem medio juramento, punctabitur juxta ordinationem dictae Capellae, et (si) cantor infirmus, ut praefertur, excusatus, post excusationem hujusmodi admissam reperietur quod iret per urbem spatiatum, aut aliquod negotium peragendum a quocumque cantore, ipse infirmus repertus fuerit taliter incedens, debet notificari collegio praefatorum cantorum, et infirmus praedictus sic excusatus seu notificatus in duplum ordinarii officii punctabitur.

Cap. XXVII. De cantore infirmo revertente ad officium Capellae.

Item si dictus cantor, ut praefertur excusatus, ut infirmus per decem dies tardaret, quod non iret ad Capellam, et post dictos decem dies ad dictam Capellam

accederet animo serviendi, si non interfuerit ordinario quotidiano officio, debet punctari, et non erit particeps de punctis tam sibi quam aliis cantoribus in hujusmodi mense factis. Et si praefatus cantor excusatus ut infirmus, ad Missam Papalem seu consistorium publicum se conferret, et diebus sequentibus in servitiis dictae Capellae deficeret, non debet participare de regalibus ex ipsa Missa Papali, seu consistorio publico.

Cap. XXVIII. De cantore infirmo ultra annum.

Item si cantor excusatus ut infirmus indies gravaretur infirmitate, ita quod per unum annum integrum non accederet ad servitium dictae Capellae, non participabit de aliquibus regalibus provenientibus in dicta Capella durante dicta infirmitate, sed solum et dumtaxat quolibet mense suum salarium seu provisionem ordinariam et mancias ordinarias a summo Pontifice elargitas, et si erit de participantibus, habebit scaptulam confectionum in turno suo, et de faculis cerae in festo Purificationis, aut in exequiis summorum Pontificum aut R. R. Cardinalium dictis cantoribus elargitas, etiamsi contigerit in qualibet distributione facularum inter cantores praesentes turnus duplicari seu triplicari, cantor infirmus in qualibet distributione unam faculam dumtaxat habebit; et in distributione facularum hujusmodi idem ordo servatur cum aliis cantoribus infirmis, etiamsi per annum non essent infirmitate gravati et detenti.

Cap. XXIX. De cantore mortuo.

Mortuo cantore R. D. Magister sacrista, cantores omnes Capellani, clerici. scriptores, et custos librorum accedere debent ad locum, ubi mortuus est cantor, et praecedente Magistro cum sacrista, si aderit, cantores, et alii secundum eorum antiquitatem bini bini post corpus ire debent, et ubi sepelitur, decantare in cantu figurato illud R. libera me Domine, et salarium mensis, in quo moritur, habeant heredes, si sint, alias detur pauperibus pro ejus anima, et intestatus si decesserit sine heredibus, vel heredes absentes fuerint, tunc administratores bonorum talis defuncti sint deputandi per R. P. D. Magistrum cum collegio, donec aliud a D. N. Papa ordinatum fuerit; salarium vero mensis sequentis capiat tunc temporis abbas, et dum placuerit heredibus vel cantoribus, celebrabuntur exequiae, et de illo salario idem abbas emat tortias ponendas duas super sepulchrum, et faculas quatuor super altare, et candelam unam pro quolibet cantore comburendam per totam Missam; residuum vero distribuatur, ut moris est, inter cantores participantes. Et idem dicendum est de Magistro, sacrista, capellanis et clericis; et qui praesens vel excusatus non fuerit, punctabitur in carolenis duobus.

Cap. XXX. Qualiter inter cantores scaptulae confectionum sint dividendae.

In quibuscunque Missis seu vesperis Papalibus, quas Romano Pontifici celebrare contigerit, cantoribus tradi et concedi debet in tinello majori ipsius Pontificis colatio et una scaptula confectionum, quae scaptula dividenda est inter ipsos cantores participantes, et qui sua regalia solverunt, et in Romana curia existentes, etiamsi essent infirmi, per ordinem ipsorum incipiendo ab antiquioribus usque in finem; et si aliquis cantor de participantibus reverteretur de partibus, debet habere hujusmodi scaptulam in loco suo, et si turnus scaptularum hujusmodi fuerit decursus, debet expectare novum turnum et intrare in locum suum, et si quando novus cantor solverit sua regalia, turnus scaptularum hujusmodi fuerit receptus, debet expectare novum turnum et intrare in locum suum, ut novus cantor.

Cap. XXXI. De creatione novi Pontificis.

Quando aperitur conclave in creatione novi Pontificis, omnes cantores processioni, quae fit ad S. Petrum, suis cottis induti interesse tenentur, et juxta formam ceremonialis decantare: »Ecce sacerdos magnus etc.«, et qui in hujusmodi processione aut saltem in porta, quae est ante ingressum porticus S. Petri, non interfuerit, punctabitur in juliis decem. Et novus Pontifex debet dare Magistro, sacristae, cantoribus, capellanis, clericis altaris, scriptoribus et custodi cannas quatuor panni fini rubei, videlicet granae vel rosati pro quolibet, et duplicem manciam et unam cottam telae cortinae, et in quolibet septennio in consecratione Agnus Dei etiam debet unicuique cantori dare unam cottam telae cortinae.

Cap. XXXII. De regalibus per novos Cardinales cantoribus solvendis.

Cum Pontifex post creationem Cardinalium intendit aureos annulos factis solitis ceremoniis ipsis Cardinalibus noviter in publico consistorio tradere seu donare, tunc omnes cantores cottis induti tenentur, et juxta formam ceremonialis tempore congruo decantare Te Deum etc. et cantor a praemissis absens perdet regalia ex pileis se uex creatione ipsorum Cardinalium provenientia: quae regalia sunt triginta ducati auri in auro de camera a quolibet Cardinale noviter creato solvendi praefatis cantoribus et in eventum in quem solutio dictorum regalium tunc per ipsos Cardinales facta non fuerit, sed post modum alio quocunque tempore fuerit soluta, cantores, qui fuerunt absentes in decantatione Te Deum etc. de illis non participant, sed dumtaxat illi, qui in praemissis interfuerunt, Te Deum etc. decantaverunt, et erant de participantibus. Et si contigerit, quod Cardinalis noviter creatus fuerit absens a Romana curia, et antequam decantetur Te Deum etc. solverit hujusmodi regalia ipsis cantoribus, omnes cantores, qui tempore creationis novi ipsius Cardinalis erant in Romana curia praesentes et participantes, etiamsi essent infirmi, debent de hujusmodi regalibus participare.

Cap. XXXIII. De exequiis Summorum Pontificum.

Quando summi Pontificis sunt celebrandae exequiae, omnes cantores se constituere debent in S. Petro suis cottis induti, et antequam incipiantur exequiae, debentur per camerarium solvi cannae quatuor panni nigri primae sortis pro quolibet: Magistro, sacrista, cantoribus, capellanis, clericis altaris, scriptoribus et custodi librorum, et per novem dies decantatur Missa pro defunctis, et quotidie debentur ipsis cantoribus facularum cerae librae quadraginta, et duae torciae ipsarum exequiarum, quae torciae dividendae sunt primis cantoribus antiquioribus, et successive per ordinem singulariter inter alios cantores praesentes usque in finem dictarum exequiarum, et de distributione torciarum hujusmodi cantores infirmi non participabunt. Cantor qui absens fuerit a qualibet Missa exequiarum, non participabit de regalibus ipsius Missae, a qua defuerit et de faculis ipsius diei participabit tamquam infirmus, et punctabitur in juliis quinque pro qualibet Missa, in qua defuerit.

Cap. XXXIV. Quando ingreditur conclave.

Finitis exequiis summi Pontificis die per R. R. D. D. Cardinales ad ingrediendum conclave deputato omnes cantores interesse tenentur cottis induti, et decantare Missam de Spiritu sancto, qua finita fit processio usque ad conclave decantando juxta formam ceremonialis hymnum Veni Creator Spiritus etc. et cantor, qui non interfuerit, punctabitur prout in Missis Papalibus.

Cap. XXXV. Modus servandus Cardinalibus in conclavi existentibus.

Clauso conclave quotidie cantatur Missa de Spiritu sancto, usque ad creationem novi Pontificis in loco et hora per Magistrum domus S. Palatii deputandis, et qui non interfuerit quotidie in Missa, punctabitur prout in ordinario officio dictae capellae consuetum est punctari: et in hujusmodi officio non admittuntur aliquae excusationes, infirmitatis dumtaxat excepta; et praefatus Magister domus S. Palatii tenetur quotidie dare cantoribus prandium in tinello majori usque ad creationem novi Pontificis, ratione familiaritatis. Simili modo idem R. D. Magister domus a die indictionis vacantiarum usque ad diem reassumtionis causarum in Rota tenetur singulis diebus de mane eisdem cantoribus realiter et cum effectu dare unum flascum sex pocalium boni et puri vini graeci, et caciatas panis recentis duas more tinelli pro collatione.

Cap. XXXVI. De exequiis R. R. D. D. Cardinalium.

In exequiis R. R. D. D. Cardinalium omnes cantores interesse tenentur sine cottis ad effectum cantandi Missam ipsarum exequiarum; et pro decantatione hujusmodi exequiarum debentur praefatis cantoribus ducati quindecim auri in auro de camera et facularum cerae librae quadraginta, et pro duobus sopranis, qui inceperunt decantare officium dictarum exequiarum, debentur duae torciae cerae, et in dictis exequiis ardendae, et quilibet cantor absens in fine epistolae Missae dictarum exequiarum perdet regalia dictarum et habebit tantum unam faculam, et punctabitur in carolinis duabus.

Cap. XXXVII. De negotiis Capellae per Deputatos pertractandis.

Reperitur in observantia aliqua, quod cantores existentes in dicta Capella, licet aliunde sint oriundi, reducuntur et dividuntur in tres nationes videlicet Italicam, Gallicam et Hispanicam, prout unusquisque commodius applicari poterit et linguam maternam illius patriae seu nationis expertus fuerit. Et quotiescunque aliquod negotium pro dicta Capella sollicitare seu pertractare contigerit, cantores collegialiter congregati tres cantores, unum videlicet ex qualibet natione eligere seu nominare debent, qui habita commissione a praefato collegio non excedendo limites commissionis, negotia eisdem commissa diligenter sollicitabunt seu pertractabunt, et alius quicumque cantor absque licentia seu commissione dicti collegii in negotiis Capellae se intromiserit, mulctabitur poena per collegium eidem imponenda.

Cap. XXXVIII. De Abbatia.

In dicta Capella est dignitas electiva ad nutum collegii praedicti amovibilis, Abbatia vulgo nuncupata, et quolibet anno ad hujusmodi abbatiam regendam creatur unus de collegio cantorum, in cujus manibus omnes provisiones ordinarias seu extraordinarias, salaria, stipendia, regalia, emolumenta et obventiones praefato collegio cantorum quomodocunque aut qualitercunque provenientia constituuntur, et cantor sicut praefertur electus, habebit duplicem manciam, in festo Purificationis duas faculas cerae a S. D. Nostro elargitas, prout Decanus Capellae consuevit habere.

Cap. XXXIX. Quomodo novus abbus est eligendus.

In creatione novi abbatis post primam, et ante sextam diem mensis Januarii omnes cantores per Decanum ipsius Capellae collegialiter congregari debent: et si

cantor alias electus in abbatem pro regimine seu administratione hujusmodi abbatiae habilis et sufficiens repertus fuerit, poterit confirmari de novo pro sequenti anno. Si vero commiserit aliquod grave delictum, vel fraudulenter se habuerit in admissione dictae abbatiae, aut reperiretur inhabilis, seu dicto collegio alias bene visum fuerit, debet privari et de novo alium cantorem ex alia natione, videlicet Italica, Gallica vel Hispanica, quae erit in turno, idoneum et sufficientem ad hujusmodi Abbatiam regendam et gubernandam in abbatem eligere debent: qui praestare debet juramentum in manibus Decani de bene et fideliter se habendo in administratione dictae abbatiae. Hoc tamen declarato quod quilibet abbas tenetur reddere rationem de administratione facta per eum de dicta abbatia.

Cap. XL. De Punctatore.

Est etiam in dicta Capella officium electivum ad nutum dicti collegii amovibile Punctator vulgariter nuncupatum, et debet exerceri per unum de antiquioribus cantoribus habilem, idoneum, et expertum in constitutionibus et observantiis dictae Capellae. Ad cujus electionem omnes cantores collegialiter interesse tenentur, et facta electione Decanus dictae Capellae defert juramentum eidem cantori electo, quod juramentum idem cantor electus in manibus Decani praestabit, quod bene et fideliter se habebit in dicto officio sibi praestito, et facto juramento dabitur sibi facultas eligendi unum cantorem modernum ex alia natione ad scribendum et punctandum quoties opus fuerit: et si quis aliquis cantor super executione hujusmodi officii contra dictum Punctatorem altercaverit, seu puncta sibi tangentia solvere recusaverit, debet puniri per dictum collegium cantorum qui altercando contra dictum officialem totum collegium vituperavit; et si dictus Punctator electus malitiose aliquem cantorem falso punctaverit, debet puniri tamquam periurus, ut supradictum est de cantore revelante secreta Capellae: qui Punctator habebit mancias duplices sicut Decanus et Abbas.

Cap. XLI. Quando leguntur constitutiones Capellae.

Dominus Decanus cantorum pro tempore existens in dicta Capella quolibet anno in creatione novi Abbatis et Punctatoris in pleno capitulo per eum ad hujusmodi effectum congregando, ac etiam secunda vel tertia die post admissionem cujuscunque novi cantoris aut saltem ipsa die qua dictus novus cantor sua regalia solverit eidem novo cantori, particulariter omnes constitutiones collegii dictae Capellae legere tenetur, et lectis dictis constitutionibus idem Decanus defert juramentum eidem novo cantori, quod ipse novus cantor in manibus dicti Decani praestabit medio juramento, velle observare omnes praedictas constitutiones coram eodem, ut praefertur, lectas, et ab ipso novo cantore bene intellectas, praesente dicto collegio cantorum.

Cap. XLII. De regalibus solvendis particulariter Decano.

Cantor noviter receptus particulariter solvere tenetur Decano dictae capellae ducatum unum auri in auro de camera pro uno bireto, et ipse Decanus tenetur adnotare seu scribi facere diem admissionis ac nomen et cognomen, ac dioecesis praedicti cantoris noviter recepti in libris, ubi admissiones hujusmodi ac nomina et cognomina aliorum cantorum describuntur ac eidem novo cantori docere modum stilum cantandi lectiones seu prophetias et antiphonas in dicta Capella: et hoc postquam eidem Decano fecerit debitum suum, ut supra.

Cap. XLIII. De divino officio celebrando in dicta Capella per eosdem cantores et collegium.

Imprimis clerici campanarii in mane per horam post ultimum sonum campanae S. Petri tenentur sonare campanellam Palatii, et tempore sonus campanellae praedictae omnes cantores obligati sunt intrare capellam S. Pauli, et primitus ante Deum orare, et facta oratione suis cottis se induere, ac unus sopranorum hebdomadariorum cantor incipere secrete Pater noster et deinde alta voce Domine labia mea aperies etc. Et si tunc aliquis cantorum non interesset in principio officii in capella, videlicet in fine Gloria Patri primi psalmi, punctabitur in baioccis tribus.

Cap. XLIV. Qualiter Prima celebranda est in die Dominico.

In Dominico die alta voce legendo celebrari debet officium Primae, et quicunque cantorum non interfuerit capellae in fine Gloria Patri etc. primi psalmi punctabitur in quadrinis duobus.

Cap. XLV. Qualiter Prima celebranda in aliis diebus totius anni.

In aliis diebus tam festivis quam ferialibus, demta dominica, officium Primae celebrandum est cantando, et quicunque cantorum non fuit praesens in capella tempore quo finitur Gloria Patri etc. primi psalmi, venit punctandus in quadrinis duobus.

Cap. XLVI. De Tertia.

Officium Tertiae singulis diebus totius anni decantandum est, et si aliquis cantor fuerit absens in fine Gloria Patri etc. primi psalmi, punctari debet in quadrinis duobus.

Cap. XLVII. De Missa.

Missa celebranda est cantando, ut est consuetum, et quicunque cantor absens extiterit in fine epistolae ipsius Missae, puncto notabitur in baioccis tribus.

Cap. XLVIII. De Sexta tempore Quadragesimae.

Sextae officium singulis diebus totius anni, demtis vigiliis cantabitur in fine Missae, et cantor absens, ut praefertur, in Gloria Patri etc. primi psalmi punctabitur in quatrinis duobus.

Cap. XLIX. De Nonis, Vesperis et Completorio.

Sonatis campanis S. Petri hora ordinaria clerici campanarii sonabunt campanam Palatii, et tunc omnes cantores tenentur esse praesentes in Capella, et vestire cottas suas, et hebdomadarius incipere Nonas, et successive et insimul et Vesperas et Completorium cantando, perficere: et quicunque cantor in fine Gloria Patri etc. primi psalmi dicti officii Nonarum ab ipsa Capella absens extiterit, punctabitur in quatrinis sex.

Et finito officio Nonae hebdomadarius incipiet cantare Vesperas; et quicunque cantorum non fuit praesens in fine Gloria Patri etc. primi psalmi dictarum vesperarum, punctabitur in quatuor baioccis cum dimidio.

Et finitis Vesperis unus cantor sopranus incipiet cantare Jube Domne benedicere in loco consueto et hebdomadarius prosequetur suum officium, et si aliquis cantor deficiet in fine Gloria Patri etc. primi psalmi dicti completorii, punctandus est in quatrinis sex.

Cap. L. De versiculis cantandis in capella.

Versiculi omnes singularum horarum tam in capella continua, quam in vesperis Papalibus et matutinis cantari debent a sopranis cantoribus, videlicet ultimo et penultimo, quando scilicet sunt cantandi; et non requiritur, quod sint sacerdotes, si intersunt ultimo admissi in capella; et in diebus ferialibus unus ipsorum sopranorum, videlicet ultimus, cantare solus tenetur.

Cap. LI. De Missis Papalibus celebrandis per summum Pontificem.

Quando summus Pontifex intendit celebrare Missam in S. Petro, aut alibi, cantores debent in choro cantare tertiam interim quod Papa ipsam Tertiam dicit legendo; et quicunque cantorum non reperietur praesens in fine Gloria Patri etc primi psalmi dictae Tertiae, punctabitur in juliis duobus, et qui per totum introitum videlicet a Kyrie eleison Missae similiter in choro non reperietur, punctabitur in aliis duobus juliis, et qui per totam Missam absens fuerit, punctandus est in totum videlicet in juliis decem. Item cantores sint semper advertentes in respondendo summo Pontifici, praesertim in diebus paschatis Resurrectionis, quando Sanctitas sua dicit per omnia secula seculorum, et dum vult dicere Pater noster; nam cantores non debent respondere amen ex eo, quia in tali die, dum quidam summus Pontifex celebraret et cantaret »per omnia secula seculorum«, Amen Angeli responderunt.

Cap. LII. De Vesperis Papalibus.

In Vesperis Papalibus in Capella Sixtina, et in Basilica S. Petri aut alibi celebrandis cantores omnes interesse tenentur, videlicet in choro suis cottis induti exspectantes summum Pontificem aut collegium R. R. D. D. Cardinalium, ad vesperas ire seu celebrare volentem. Et quicunque cantor absens fuerit in fine Gloria Patri etc. primi psalmi dictarum vesperarum, punctabitur in juliis quinque, et si in totum fuerit absens a dictis vesperis, in totum punctabitur, videlicet in juliis decem

Cap. LIII. De Missis Papalibus.

Similiter in Missis Papalibus in Capella Sixti, aut in S. Petro seu alibi celebrandis praesente summo Pontifice aut collegio R. R. D. D. Cardinalium, dummodo missa papalis sit, omnes cantores suis cottis induti in choro adesse tenentur, exspectantes summum Pontificem seu collegium Cardinalium venturum ad celebrandam Missam. Et cantor qui absens fuerit a choro per totum Introitum, videlicet ante Kyrie eleison, punctabitur in duobus juliis: qui si in fine epistolae etiam absens extiterit, punctabitur in juliis quinque et perdet regalia ipsius missae: si vero per totam Missam fuerit absens, punctabitur in totum, videlicet in juliis decem, et perdet regalia ipsius Missae.

Cap. LXIV. De Matutino noctis Nativitatis Domini.

In Matutinis Nativitatis D. N. Jesu Christi omnes cantores accedere tenentur ad capellam, et suis cottis induti, hora videlicet per summum Pontificem deputanda, et incepto Matutino per summum Pontificem aut aliquem R. D. Cardinalium, cantandum est Invitatorium dicti matutini, videlicet Christus natus est nobis etc. per duos sopranos cantores, et chorus debet replicare idem in cantu plano maiori prima vice et ultima vice chorus similiter continuabit Venite adoremus etc. in cantu plano majori, ut est consuetum: et tres primae antiphonae primi nocturni in contrapuncto, item primum Responsorium similiter in contrapuncto decantandae sunt ab ipso choro replicando, ut est consuetum: et aliae antiphonae aliorum duorum nocturnorum non cantantur in contrapuncto, nec alia responsoria, excepto octavo res-

ponsorio, quod cantatur in contrapuncto. Et quicunque cantorum absens fuerit in fine Gloria Patri etc. primi psalmi dicti matutini, punctabitur in juliis quatuor, et qui absens similiter extiterit in fine Gloria Patri etc. secundi nocturni, punctabitur in juliis tribus; et si a toto officio absens fuerit et a Missa dictae noctis, punctabitur in totum, videlicet in juliis decem, et perdet regalia ipsius missae. Advertatur, quod Pontifex intonat Te Deum laudamus etc., quando est praesens.

Cap. LV. De Matutinis tenebrarum.

Officium in matutinis tenebrarum cantari solet cantu firmo et devote, et non cantu contrapuncto, et omnes cantores interesse tenentur, et exspectare summum Pontificem aut R. R. D. D. Cardinales venturos in capella consueta; et cantor, qui non interfuerit iu choro in fine primi psalmi, punctandus est in juliis quinque, et si per totum officium non interfuerit, punctabitur in juliis decem.

Cap. LVI. De Vespera et Matutinis Mortuorum.

Vesperae mortuorum dicuntur hora consueta, et si aliquis cantor non fuerit praesens in fine primi psalmi dictarum vesperarum, punctabitur in juliis quinque, et similiter si non fuerit praesens in fine primi psalmi primi nocturni matutinorum punctandus est in totum in juliis decem.

Cap. LVII. De lectionibus et prophetiis recitandis.

In matutinis Papalibus cantores tenentur cantare lectiones, quando a cardinalibus non cantantur, et ultimus cantor incipiet cantare primam lectionem, penultimus secundam, et successive ceteri cantores prosequi debent per ordinem secundum antiquitatem ipsorum; et similiter in prophetiis fiendum est, et novi cantores debent instrui ab antiquioribus de modo cantandi ipsas lectiones et prophetias. Et si aliquis cantor lectionem seu prophetiam sibi tangentem cantare non posset aliqua de causa, tunc procurabit, quod alius cantor pro eo lectionem seu prophetiam cantet, et cantor qui non repериetur praesens in fine primae prophetiae Sabbathi sancti, punctabitur in juliis duobus.

Cap. LVIII. De Processione et Missa Corporis Christi.

Hora deputanda per summum Pontificem cantores omnes in die festivitatis Corporis Christi accedent ad Capellam S. Pauli, ubi suis cottis induti exspectabunt summum Pontificem cum R. R. D. D. Cardinalibus venturum in dictam Capellam; et quicunque cantor dicta hora non accesserit ad dictam Capellam, et cum aliis cantoribus non erit cum cotta in processione, dum alii cantores in processione fuerint, antequam Crux exeat portam Palatii, punctandus est in juliis quinque, et similiter si non fuerit praesens in fine epistolae Missae celebrandae in S. Petro, punctabitur in juliis decem.

Cap. LIX. De Missa cantanda extra Capellam.

Quotiescunque cantatur Missa extra Capellam, tam coram uno, vel pluribus Cardinalibus ad votum R. D. Magistri Capellae, vel collegii cantorum, dum tamen extra Capellam decantetur, quicunque cantorum non fuerit praesens in fine epistolae, punctabitur in Carolenis duobus, et perdet regalia ipsius Missae, si aliqua uerint.

Mongolische Gesänge.

Von

C. Stumpf.

Den folgenden Mittheilungen liegen Aufzeichnungen von Herrn J. S. Stallybrass in London zu Grunde, welcher als Sohn eines über 30 Jahre in Sibirien seßhaften englischen Missionärs zu Selenginsk am Selenga-Flusse jenseits des »heiligen Baikal-Meeres« 1826 geboren und bis zu seinem 15. Jahre dort aufgewachsen ist. Er hatte eine ältere Schwester, die mit 19 Jahren, und einen älteren Bruder, der mit 16 Jahren die sibirische Heimat verließ. Solange sie dort zusammen waren, sprachen, lasen und schrieben sie mongolisch, speciell burjätisch, ganz wie die Einheimischen, daneben russisch, viel weniger gut englisch. In England angekommen, sangen sie die mongolischen Weisen noch häufig unter sich und vor englischen Freunden. So verloren sie dieselben nicht aus dem Gedächtnisse. 1850 kam Herr Stallybrass darauf, sie zu notiren. Die Geschwister kontrolirten das Aufgeschriebene und fanden nur an wenigen Stellen, die im Folgenden angegeben sind, Anlass zum Zweifel. Sonst ist Herr Stallybrass, ein hochgebildeter Mann, von der Treue der Aufzeichnungen fest überzeugt und betont nicht mit Unrecht, daß es erfahrungsgemäß fast unmöglich sei, die Lieblingsmelodien der Kindheit zu vergessen, zumal wenn sie mit charakteristischen Texten in engster Verbindung stehen und Wort und Weise sich gegenseitig wiedererwecken. Das mir vorliegende Manuskript zeugt überdies von vollkommener, fehlerfreier Beherrschung der musikalischen Notirungstechnik (während zahlreiche, ja vielleicht die meisten an Ort und Stelle niedergeschriebenen Melodien in Reisewerken schon in dieser Hinsicht die geringe musikalische Bildung der Berichterstatter verrathen und den Werth der Überlieferung gar sehr herabsetzen). Auch die innere Beschaffenheit der Melodien selbst, sofern sie sich z. B.

theilweise unter das auch sonst weitverbreitete Fünfstufensystem ordnen. die gewissenhafte Angabe der Varianten und der zweifelhaften Stellen, die erläuternden Bemerkungen des Verfassers und andere innere Gründe sind geeignet, den Aufzeichnungen hohes Zutrauen zu erwecken und ihre Publikation zu rechtfertigen. Bleibt es bei alledem zu bedauern, daß der Autor sie nicht schon an Ort und Stelle zu Papier brachte und so jedem Einwand zuvorkam, so hat er doch auf der anderen Seite den ganz unschätzbaren Vortheil, daß er die unsrem Ohre fremd klingenden Melodien selbst als Eingeborener unzähligemale gesungen und sich in ihren Geist von frühester Kindheit an eingelebt hat, was kaum irgend ein Anderer, der exotische Weisen mit sonst gleichem Geschick aufgeschrieben hat, von sich wird sagen können.

Die Gesänge gehören dem Stamme der Burjäten (nach Herrn Stallybrass richtiger Borjaten, mit schwachem j), welcher im Herzen von Asien südlich und östlich vom Baikal-See bis in das obere Amur-Gebiet wohnt. Unter diesen Burjäten kennt Herr Stallybrass am besten die Khori-Horde von 80—100 000 Seelen im Westen des Selenga-Flusses. Außer den Khori-, Songhol- und anderen Burjäten besitzen nach seiner persönlichen Erfahrung auch die südlichen (Kamnighan- oder Kamenski-) Tungusen, welche an jene grenzen und sich zum Theil mit ihnen vermischen, Gesänge, mindestens Beschwörungsgesänge; ihre Schamanen sind berühmte Wunderthäter. Vor Fremden zu singen, würde sich aber ein geborener Mongole schämen, ausgenommen wenn er betrunken ist oder tanzt. In diesen Fällen singt er regelmäßig.

Die Poësie der Mongolen hat Rhythmik und Alliteration, keinen Reim. Im mongolischen Text, wie er hier steht, sind die Konsonanten englisch auszusprechen (doch *ch* weich = sch), die Vokale deutsch, *y* wie deutsches j. Die mehrmals vorkommende Anhängesilbe *-yn* wird mit dem vorausgehenden Vokal zusammengezogen, ebenso *do'ny* und *du'ny* als Eine Silbe gesprochen, wie französ. *dogne*, *dougne*. *ny* ist hier Verkürzung von *-ni* und dies wieder von *ani*, *eni*, *ini* = der, dieser; *do*, *du* Präposition oder vielmehr Postposition = zu. (Wie mir Herr Prof. v. d. Gabelentz schreibt, existirt ein »Versuch einer burjätischen Sprachlehre nebst Wörterverzeichniß« von A. Castrén. Petersb. 1857.) Die englische Übersetzung des Herrn Stallybrass übertrug ich weiter in's Deutsche, so zwar, daß, wie dort, unter jede mongolische Verszeile die entsprechende der Übersetzung zu stehen kommt. Die Verschiedenheit des Sprachbaues ist sehr groß. In VIII müßte es z. B. wörtlich nach dem Burjätischen heißen: Schafe, Rinder Deiner Heimkommen bei dem.

I. Abschied von den Eltern.

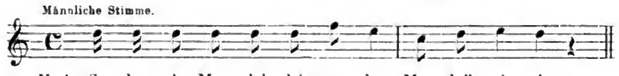


Der Wortlaut der übrigen Strophen ist Herrn Stallybrass nicht mehr genau erinnerlich.

Inhalt der zwei ersten Verse: »Die weißen Klippen von Kuderi kann keines Menschen Macht erschüttern. Was des Menschen Herz erschüttert, ist der Abschied von Vater und Mutter«. Den Text verfaßte Badma, Sohn des Morchon, als er mit einem anderen jungen Schüler um 1815—16 nach Petersburg gerufen wurde, um dem Dr. Js. Jac. Schmidt bei der Übersetzung des Neuen Testamentes ins Mongolische zu helfen. Sein Vater fand bei einer Wohnungsveränderung die Schrift unter dem Dache versteckt. (Es werden oft neue Texte zu alten Weisen gemacht.)

II. Liebesbotschaft (antiphonisch).

Männliche Stimme.



V. 1 Se - beg - èy Man - dal kù - gen du: Men - du'l gè - rèy.
(Sebeg's Tochter, Mandal der lieblichen, sage: Er grüßet Dich.

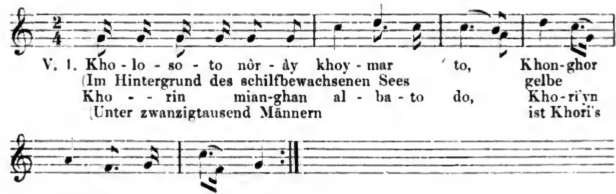
Weibliche Stimme.



Serge - ye Se - yèn bi - chè - chi du: Yi - re'l gè - rèy.
Serge's Sohn, Seyen dem Schreiber, sage: Komm und siehe mich.)

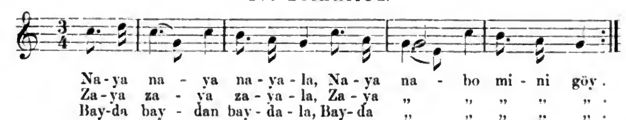


III. Lob Dorji's, des Sohnes von Dengbil.



Die Anhängesilbe -khen des letzten Wortes bedeutet soviel wie unser »chen«, welches hier im Deutschen nicht anzubringen ist. »Khori's Daddy is firstling«, sagt Stallybrass. Die Strophe hat, was nach Hrn. St. ungewöhnlich, vier Zeilen (doch s. V und IX). Die Alliteration ist durch 20 Strophen streng durchgeführt. Der Text entstand 1836 bei der Anstellung Dorji's als Häuptling des Khori-Stammes nach bitteren Kämpfen mit Rivalen. Zur Melodie bemerkt Hr. St., daß im dritten Takt bald *h*, bald *a* gesungen und vielleicht *b* intendirt wird. Diese Anhangsnoten kämen undeutlich heraus (vgl. die Bellakula-Gesänge in dieser Zeitschrift 1886, 4. Heft, besonders S. 415). Die Tonart sei oft nicht ganz bestimmt zu erkennen und in gegenwärtigem Falle vielleicht richtiger F dur vorzuzeichnen. Dann würde das Lied, wie das vorige, auf der Sekunde beginnen und endigen.

IV. Trinklied.



Sinnloser Text, gewöhnlich von Betrunkenen gesungen, die in Truppen bis zu 20 von Haus zu Haus reitend Branntwein verlangen. Auf meine Frage, ob diese Melodie nicht mit vollem Takt zu beginnen und demgemäß fortzuführen wäre, wodurch immer auf den höchsten Ton *c* der Accent käme, antwortete Hr. Stallybrass, daß in diesem Falle die Betonung der schwachen Silbe *-bo* im Worte *n'abo* (*abo* = Onkel) seinem Ohre widerspräche, und daß er natür-

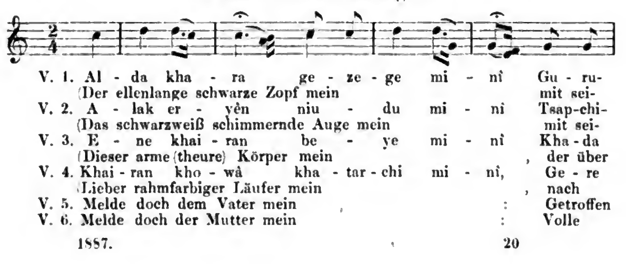
licherweise den Wortaccent als hauptsächlichen Wegweiser für Takt und Rhythmisirung benutzt habe. Doch zweifle er, ob man hier nicht $^2/_4$-Takt voraussetzen müßte, da der $^3/_4$-Takt für ein Reiterlied schwer passen wolle. Dann würde freilich die Textur der Melodie wesentlich verändert. Mir will der Grund nicht zwingend scheinen. Daß es übrigens zuweilen schwer fällt, den Takt exotischer Gesänge mit Genauigkeit wiederzugeben, ließ sich auch bei den Bellakula-Liedern bemerken (a. a. O. 409, 417, 419).

V. Wahl der Freuden.



Die Fermaten, bemerkt Hr. St., werden hier sehr lang ausgehalten und machen so den Eindruck, als wenn $^2/_4$- mit $^3/_4$-Tact wechselte. »Möglicherweise entspricht dies einem Tanzschritt, obgleich ich mich einer solchen Eigenthümlichkeit im Tanzen nicht erinnere. Aehnliches gilt vom nächsten Liede und anderen, in denen der Tact, nicht nur das Tempo, schwankt«.

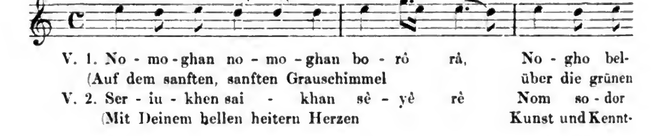
VI. Sterbender Krieger.

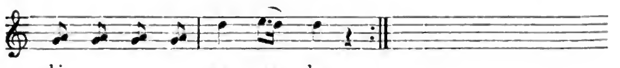




Die 5. und 6. Strophe gibt Hr. St. nur im Englischen und deutet durch etc. an, dass weitere folgen. Das rührende Lied soll sehr alt sein und aus der Heldenzeit des Dschingiskhan und Timur stammen. An drei Stellen schwankt auch hier die Intonation.

VII. Winke für die Schwester.





chir . . . . . ya - mar be.
Wiesen zu schweifen, wie wäre das?)
shi - tu - khu du ya - mar be.
niß zu suchen, wie wäre das?)

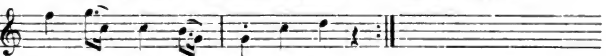
An der punctirten Stelle der ersten Strophe hat Hr. St. den genauen Wortlaut vergessen. Bei der Kontrole der Melodie wollte eines seiner Geschwister im dritten Takt statt des viermaligen *a* vielmehr *g* schreiben. Die Intonation wird hier wegen des großen Sprunges schon im Volksmunde schwanken.



VIII. Der Schwester zur Hochzeit.



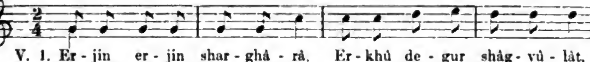
V. 5. Kho - ni ma - läy ghâ kha-ri-kho do͡ny, A - ba - ghäy mi - ni,
(Beim Heimkommen Deiner Schafe und Rinder, Schwesterlein mein,
V. 6. Kho - da - na - räy ghâ yi - re-khu du͡ny, A - ba - ghäy mi - nì,
(Beim Kommen Deiner Schwiegereltern, Schwesterlein mein,



Tot - khôr ba - rin gha - râ - räy.
Melkfaß tragend, geh hinaus).
Tang-khan ba - rin gha - ra - räy.
Krug tragend, geh hinaus).

Der Text ist wohl als scherzhafte Ausmalung künftiger Obliegenheiten aufzufassen.

IX. Lob eines Pferdes.



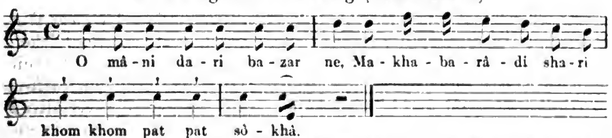
V. 1. Er - jin er - jin shar - ghâ - râ, Er - khû de - gur shâg - yû - lât,
(Wenn mit buntem buntem Schlitten es durch Irkut stürmte,
V. 2. Khâ - näyghâ khar - shi do, Kha - zâr tay ya khan-kis - gèt,
(In seines Königs Hofraum mit seinem klirrenden Zaume:
V. 6. Du - chin tsa-ghân chi - dun in . . . .
(Seine vierzig weißen Zähne klirren wider das Gebiß,



Er - khu'yn no - yan tor - ghô - bäy Ghai - khan tag - nan bai - ba l'da.
Irkut's Kaufherrn standen erschrocken und erstaunt.)
Khân kha - ton kho - yô - läyn Ghai - khô - lan bum - bur gèt.
König sowohl als Königin staunen ob seiner Sprünge.)
Dur - ben kha - ra to - rôn in Ja - kha täy ya tar - bas gèt.
Seine vier schwarzen Hufe mit ihren Eisen trappen.)

Beachtenswerth scheint mir in diesem »Ross- und Schlittengesang«, wie ihn Hr. St. auch nennt, der unverkennbar malende Rhythmus.

X. Religiöser Gesang (Buddhistisch).



O mâ - ni da - ri ba - zar ne, Ma - kha - ba - râ - di sha - ri
khom khom pat pat sò - khâ.

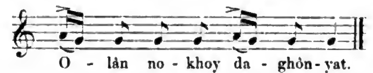
Bei »pat pat« wird in die Hände geklatscht, bei »sokha« mit den Fingern geschnalzt.

Das einzige geistliche Lied, sagt Herr St., dessen er sich erinnere; und dieses möge ausländisch sein, tibetisch oder gar indisch wie die Worte (verdorbenes Sanskrit). Die übrigen Melodien seien offenbar einheimisch und vorbuddhistisch, wenn nicht in chronologischer, doch in psychologischer Beziehung. In der (buddhistischen) Liturgie fänden sich gelegentliche Anrufungen in Form von Sprachgesängen (inflexions of the voice), wie z. B.



Jedes Motiv mehrmals wiederholt.

Beschwörungen in der alten schamanischen Religion würden immer recitativisch gesungen, mit Tonwendungen wie:



Europäischen und zwar russischen Einfluß bei den mitgetheilten Liedern hält Hr. St. höchstens denkbar für No. IX. Im Übrigen seien sie ganz und gar verschieden von allen russischen Liedern; wie sie denn z. B. nicht auf dem Ton schließen, den wir als Grundton ansehen würden, sondern auf dessen Sekunde oder Quinte. Aus theoretischen Gründen — weil er die fünfstufigen Leitern für älter hält als die siebenstufigen — möchte Hr. St. das achte Lied, das übrigens nach Wort und Weise einen durchaus einheimischen Charakter trägt, für weniger alt schätzen oder doch die zwei Halbtöne als spätere Einschaltungen betrachten.

Wir wollen und müssen, wie auch bei den Bellakula-Liedern, von theoretischen Erwägungen hier noch absehen. Aber als Beitrag zu dem für solche Betrachtungen nothwendigen umfangreichen Material scheinen mir diese Melodien von nicht geringem Werthe. Herr Stallybrass darf sich des besten Dankes aller Freunde der Musikwissenschaft versichert halten.

Nachträglich bemerke ich, daß Herr Prof. Pischel Gelegenheit hatte, die Texte mit der Castrén'schen Grammatik zu vergleichen, und mancherlei Differenzen fand, die theils in dem Dialekt theils in der Transscriptionsweise des Herrn Stallybrass gründen dürften. In der Formel: »O màni badmì khom« erkannte derselbe das allverbreitete, auf den Gebetrollen, auf Felsen u. s. w. eingeschriebene indische Stoßgebet: »Òm mani padmi hùm« d. h.: »O Du Kleinod im Lotos! Amen.«

Kritiken und Referate.

Hortus Musicus van *Jean Adam Reinken.* Uitgegeven door J. C. M. van Riemsdijk. Te verkrijgen bij Den Algemeenen Muziekhandel te Amsterdam; Breitkopf & Härtel, Leipzig [1886]. Hochquart. VII und 89 SS.

Obiges Werk bildet die dreizehnte Publikation der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis« und nimmt unter den Ausgaben älterer niederländischer Musik, welche von jener Gesellschaft patriotischer und sachkundiger Männer veranstaltet werden, eine hervorragende, neben der *Correspondance et oeuvre musicales de Constantin Huygens* vielleicht die hervorragendste Stelle ein. Der *Hortus musicus* ist das einzige Werk Reinkens, welches zu seiner Zeit im Druck erschien, und nur noch ein einziges Exemplar der Originalausgabe ist vorhanden; Herr Professor Wagener in Marburg besitzt es. Soweit das Werk unserer Zeit wieder bekannt gemacht worden war, hatte es namentlich wegen der Beziehungen Interesse erregt, die sich zwischen ihm und dem Schaffen Sebastian Bachs zeigten: es hatte sich herausgestellt, daß mehre der schönsten Klavierkompositionen Bachs nur Umgestaltungen sind von Originalen, welche sich in Reinkens *Hortus musicus* finden. Außer dieser mittelbaren Wichtigkeit besitzt aber der *Hortus* auch eine sehr erhebliche unmittelbare. Sein Inhalt besteht nicht aus Orgelstücken, wie bei einem Werke eines der berühmtesten Orgelmeister jener Zeit zunächst erwartet werden könnte. Es sind sechs Folgen von Tonsätzen für drei Streichinstrumente und Generalbaß. Aber der Einfluß der italiänischen Kammermusik, welcher sich in der Wahl dieser Organe offenbart, ist durch die gleichzeitige Nachbildung von Formen deutscher Klaviermusik in so eigenthümlicher Weise temperirt, wie wir es bei keinem ähnlichen Werke aus dieser Periode finden. Jede nämlich der sechs »Folgen« zerfällt in zwei Haupttheile; der erste ist eine Sonate im italiänischen Kammerstil, der zweite aber eine Suite in der gegen Ende des 17. Jahrhunderts sich in Deutschland ausbildenden viersätzigen Form. Allemande, Courante, Sarabande und Gigue sind die vier Sätze, und ihr Charakter sowohl als auch ihr thematischer Zusammenhang — die Courante ist immer, die Sarabande theilweise eine Variation der Allemande — stimmt durchaus mit dem der damaligen Suite überein, nur daß eben, was ursprünglich als Klavierform sich entwickelt hatte, hier in Übertragung auf Streichinstrumente erscheint. Solche Übertragungen spielen in der Geschichte der musikalischen Formen des 17. und 18. Jahrhunderts eine große Rolle. Bach z. B. komponirte für Klavier allein ein Konzert im italiänischen Stil, also in einer Form, die für Solo-Geige und Orchester erfunden war, und in seiner Partita in H moll hat er die Idee der Orchester-Suite seiner Zeit durch das Solo-Klavier verwirklicht. Reinken schlägt den umgekehrten Weg ein; er läßt von

Violinen, Gambe und Generalbaß ausführen, was eigentlich in den Bereich des Klaviers gehört. Der nordländische Organist in ihm neigt sich der italiänischen Kunst stärker zu, als es uns von einem seiner großen Kunst- und Zeitgenossen: Tunder, Buxtehude, Leyding, Bruhns bekannt geworden ist.

Andere Quellen als die vom Komponisten selbst veranstaltete Originalausgabe standen nicht zu Gebote. Es galt also, diese kritisch durchzuarbeiten und nach ihr, einer Stimmenausgabe, die Partitur herzustellen. Der Herausgeber, Herr van Riemsdijk, ist mit all der Sorgfalt zu Werke gegangen, deren es zur Lösung einer solchen Aufgabe bedarf. Die Dedikation an den Baron Johann Adolph von Kielmannsegge, das Vorwort an den Leser und Spieler, die auf die Ausführung der Stücke bezügliche Vorerinnerung, was alles Reinken uns in einem sehr eleganten Latein zu lesen giebt, sind vollständig und genau abgedruckt. Das prächtige Titelkupfer, welches sich vor der Continuus-Stimme befindet, ist photolithographisch reproducirt, und überdies dem Ganzen eine gute Nachbildung des Ölgemäldes Joh. Adam Reinkens beigegeben, welches H. Jimmerthal vor einigen Jahren in Lübeck auffand. Auch hat es der Herausgeber sich angelegen sein lassen, die Lebensschicksale seines berühmten Landsmannes genauer zu erforschen, und die Resultate der Forschung in der wissenschaftlichen Zeitschrift, welche die Vereinigung für Nord-Niederlands Musikgeschichte herausgiebt (Deel II. 1 ste Stuk. Amsterdam, Muller & Co. 1885. S. 61—91) zur Veröffentlichung gebracht. Reinken war den 27. April 1623 zu Deventer geboren, verbrachte aber den größten Theil seines Lebens als Organist der Katharinenkirche in Hamburg, und hat in dieser Stellung für die Verbreitung der niederländischen Orgelkunst in Nordwestdeutschland eine hervorragende Bedeutung gewonnen. Fast hundertjährig ist er am 24. November 1722 in Hamburg gestorben. Gelang es dem Herausgeber nicht, über die Jugend und Ausbildung Reinkens neue Thatsachen zu erforschen, so hat er dagegen über dessen spätere Lebensverhältnisse manche dankenswerthe Aufklärung gegeben.

Die Originalausgabe des *Hortus musicus* trägt keine Jahreszahl. Die Entstehungszeit des Werkes festzustellen hat Riemsdijk den nächstliegenden und sichersten Weg betreten, indem er dem Leben des Barons Kielmannsegge nachforschte und die Zeitgrenzen abzustecken suchte, innerhalb welcher Reinken sich mit ihm berühren konnte. Es ergaben sich als solche die Jahre 1677 und 1711. Im Vorwort zu der Ausgabe des *Hortus*, in welchem Riemsdijk den Inhalt seiner oben citirten Abhandlung zum Theil reproducirt, konnte er noch eine neue Thatsache beibringen, welche wenigstens das Erscheinungsjahr ganz sicher stellt. Es ist laut dem Leipziger Meß-Kataloge das Jahr 1688, und zwar die Zeit der Ostermesse. Also muß das Werk spätestens 1687 druckfertig gewesen sein. Ob Reinken es zum Zwecke der Publikation eigens komponirt, oder ob er es aus älteren Arbeiten zusammengestellt hat, bliebe noch die Frage. Wenn er in der Vorrede dem Leser und Spieler verspricht, falls diese seine Erstlinge Beifall finden sollten, so werde eine reichere Ernte nachfolgen, so lassen diese Worte wohl schließen, daß er Vieles auf Lager hatte, was bei seinem vorgerückten Alter auch ganz natürlich erscheint. Der Beifall scheint aber seinen Erwartungen nicht entsprochen zu haben, denn die »*uberior messis*« ist ausgeblieben.

In der Vorrede legt Riemsdijk auch Rechenschaft ab über die Grundsätze, nach welchen er bei der Herausgabe zu Werke gegangen ist. Hier darf ich einige Bemerkungen anknüpfen.

Man kann es nur mit Befriedigung lesen, daß er als oberstes Ziel die genaue Wiedergabe des Original ansieht und sich entschieden und ganz auf den Boden der Wissenschaft stellt. »Der Zweck unserer Ausgaben ist nicht, unsere Meister-

werke nach modernen Anschauungen, die doch meistentheils ganz subjektiver Art zu sein scheinen, zu bearbeiten oder zu entstellen, sondern sie so wieder an das Licht zu bringen, wie sie ursprünglich gedacht und geschrieben sind. Wohl liefert eine kritische Ausgabe, wie unsere Gesellschaft sie bezweckt, nicht alle Hülfsmittel, die für die Ausführung nöthig sind. So ist z. B. eine Ausarbeitung der Continuus-Stimme für Orgel oder Klavier erforderlich, um eine angemessene Ausführung des *Hortus musicus* zu ermöglichen; auch müssen die Einzelstimmen für diesen Zweck genauer bezeichnet werden. Aber es liegt nicht in der Aufgabe unserer Gesellschaft, dergleichen Hülfsmittel zu liefern; der wissenschaftliche Werth ihrer Ausgaben würde, wegen der unvermeidlichen Zusätze und Ausfüllungen, darunter leiden« (S. IV). Mir scheinen diese Worte um so bemerkenswerther, als ich finde, daß in früheren Publikationen der Gesellschaft die hier ausgesprochenen Grundsätze nicht immer zu voller Geltung gekommen sind. Zwar zu sogenannten Bearbeitungen hat man sich meistens nicht herbeigelassen. Aber in der Art der Notirung waren Modernisirungen zu bemerken, wie Schlüsseländerungen und Transpositionen, die den Forderungen einer wissenschaftlichen Ausgabe zuwider laufen. Man sage nicht, daß die Töne und die Tonverhältnisse dieselben bleiben (was übrigens bei dem sinnwidrigen Gebrauch des G-Schlüssels für den Tenor auch nicht einmal der Fall ist); es handelt sich aber garnicht um Töne und Tonverhältnisse allein. Die Ausgabe soll ein Bild von den gesammten künstlerischen Anschauungen des Komponisten geben, so weit sie in dem herausgegebenen Werke überhaupt hervortreten. Denn diese sind das Allgemeine, wodurch das Besondere bedingt wird, dienen also dazu, den Stil des Komponisten zu erklären. Den Zweck, das Studium der alten Musik zu erleichtern und die Kenntniß derselben weiteren Kreisen zu ermöglichen, erreichen diese Modernisirungen nicht. Darüber soll man sich nicht täuschen. Ist die Art der Notirung von der heutigen wesentlich verschieden, so kann man sicher sein, daß es mit ihr auch die Musik selber ist. In fremde künstlerische Ausdrucksformen findet man sich aber nicht hinein ohne gründliches Studium ihrer Eigenthümlichkeit und ihrer geschichtlichen Bedingungen. Sogenannte Erleichterungen, wie die oben erwähnten, nützen dazu nichts; sie schaden vielmehr, da sie falsche Vorstellungen erwecken. Aber wäre das alles auch nicht so: einer erstmaligen Ausgabe eines alten Kunstwerks müßte dennoch jede Änderung fern bleiben. Grundbedingung für das Verständniß desselben ist zunächst die genaue und sichere Kenntniß, sowie auch die lebendige Anschauung der inneren und äußeren Form, welche der Komponist ihm gab. Hier verlangt die Wissenschaft ihr Recht, und ausschließlich diese. Die künstlerische Wiederbelebung ist erst ein Zweites. Wer den zweiten Schritt früher thun will, als den ersten, wird nicht von der Stelle kommen. Dies wäre leicht genug begreiflich, sollte man meinen. Aber immer noch werden die Grenzen verwirrt, die hier zwischen Wissenschaft und Kunst unverrückbar gezogen sind. Eine philologische Kritik, welche ihre Aufgabe streng nimmt, muß es sich immer noch gefallen lassen, daß man zwischen ihr und einer photographischen Nachbildung keinen Unterschied zu machen weiß, und sich zu der Behauptung versteigen darf, in ihrer Art könne schließlich ein jeder alte Musik herausgeben. Schade nur, daß es nicht häufiger geschieht! Worauf es in Wirklichkeit hier ankommt, ist festzustellen, ob die vorliegende Aufzeichnung eines Werks im Ganzen und Einzelnen dasjenige richtig wiedergiebt, was der Komponist hat aufzeichnen wollen, und wenn nicht, was alsdann sein Wille gewesen ist. Um dies zu vermögen, bedarf es außer der allgemeinen musikalischen Bildung einer genauen Kenntniß des Stils und der Notationsgebräuche der jedesmaligen Zeit, und bedarf es auch der Fähigkeit, sich in die Individualität des Komponisten zu versetzen, um von Innen heraus eine Norm zu gewinnen für das, was er geschrieben und nicht geschrieben haben kann.

Die Musik am Ausgange des 17. Jahrhunderts beruht schon wesentlich auf denselben Grundformen, wie die heutige. Nur in Einzelheiten erinnert sie noch an eine Periode, in welcher andere Grundanschauungen herrschten. Wie weit er diese konserviren soll, wird der Herausgeber zu erwägen haben. In Bezug auf Einheitlichkeit der Schreibweisen ist unsere Zeit pedantischer geworden; wir lieben eine Weise in gewissen Grenzen konsequent durchzuführen. Die Alten nicht also; fast scheint es, als hätten sie vielmehr die Inkonsequenz geliebt, wenigstens ließen sie sich über einer solchen keine grauen Haare wachsen. Will man nun ihnen hierin nicht nachfolgen, so wird dagegen kein wesentliches Bedenken zu erheben sein, immer vorausgesetzt, daß solche Varietäten nicht in charakteristischen Anschauungen ihren Grund haben. Reinken giebt den Couranten und Sarabanden seines *Hortus* stets die Taktvorzeichnung **3**, nur einmal, in der ersten Folge, findet sich $\frac{3}{4}$. Letztere hat Riemsdijk überall hergestellt, auch bei dem Stücke S. 48, welches einer Sonate angehört und nicht als Tanz bezeichnet ist, und wo im Original ebenfalls **3** steht. Ich glaube doch, daß ich mich für die andere Alternative entschieden haben würde; es hat ganz den Anschein, als beruhe die vereinzelte $\frac{3}{4}$ der ersten Folge auf einem Irrthum des Stechers, welchen der Komponist zu spät bemerkte, um ihn noch tilgen zu können. Dem Herausgeber wird es nicht unbekannt sein, daß die Bedeutung von **3** und $\frac{3}{4}$ für die Rhythmik eines Tonstückes nicht dieselbe ist. Allerdings hatte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts für die Semiminima, unsere Viertelnote, ein gewisses Zeitmaß festgestellt, welches, ausgenommen im Allabreve-Takt, der Taktführung überall zu Grunde gelegt wurde; die Modifikationen dieses Grundmaßes erfolgten nach dem Charakter des Stückes, später immer allgemeiner durch Beiwörter, wie noch heute. Die Vorzeichnung $\frac{3}{4}$ giebt also zunächst den ungraden dreitheiligen Takt an, in zweiter Linie und mehr nur nebenher auch ein gewisses mittleres Bewegungsmaß. Bei der **3** ist es umgekehrt; sie bezeichnet die *Proportio tripla* der Alten, welche die Bewegung um das Dreifache beschleunigt. Sie enthält also zunächst eine *Tempo*-Bezeichnung, in zweiter Linie erst, wennschon nicht nothwendig, so doch thatsächlich immer die Vorschrift des dreitheiligen Taktes. Trägt eine Courante die Vorzeichnung **3**, so bedeutet dies, daß auf dieselbe Zeit, welche eine Viertelnote der vorhergehenden Allemande hatte, nun drei Viertelnoten der Courante kommen. Es wird wohl nicht die Meinung gewesen sein, daß dieses stets mit strengster mathematischer Genauigkeit geschehe; aber das *Tempo* ist doch unmißverständlich gegeben und dieses soll ein sehr schnelles sein. Erinnert man sich nun, wie die Courante auch thematisch mit der Allemande eng zusammenhängt, so ergiebt sich, daß hier dasselbe Verhältniß vorliegt, wie zwischen Tanz und Nachtanz, der sogenannten Proporz, in der deutschen Tanzmusik des 16. Jahrhunderts. Auch der Nachtanz pflegt denselben melodischen Stoff zu haben, wie der vorhergehende eigentliche Tanz in gerader Taktart, nur ist derselbe umgebildet gemäß den Forderungen des veränderten Rhythmus. Beispiele findet man — um das nächstliegende zu nennen — in dem Tabulaturbuch Bernhard Schmidts des älteren (1577) und, auf Vokalmusik übertragen, in den Tanzliedern aus Hans Leo Haslers »Lustgarten« (1601). Der Fall ist recht geeignet um zu zeigen, eine wie tiefe historische Perspektive auch eine scheinbar geringfügige Einzelheit eröffnen kann, wenn man sie nur unter dem richtigen Gesichtspunkt ansieht. Die **3** statt der $\frac{3}{4}$ stellt aber nicht nur die Courante, sondern auch die Sarabande in eine interessante Beleuchtung. Sie erzwingt auch für letztere Tanzart eine schnelle Bewegung. Damit tritt dieselbe in Gegensatz zu dem Sarabanden-Typus, wie er durch die Franzosen und Sebastian Bach

am Anfang des 18. Jahrhunderts der herrschende geworden ist. Zwar finden sich auch bei Bach hier und da unter dem Namen Sarabande freiere Gebilde. Aber sie können doch eben so wenig wie die Sarabanden Corellis aus Op. 4, Nr. VII und VIII mit denen des *Hortus musicus* in Verbindung gebracht werden. Augenscheinlich ähnelt Reinken den Typus seiner Sarabande der Courante an, und es ist bemerkenswerth, daß er sie in den meisten Fällen mit Auftakt beginnen läßt, was im Allgemeinen gegen ihren Charakter ist. Alle diese tieferen Einblicke werden versperrt, wenn man mit Riemsdijk den Tänzen $\frac{3}{4}$ statt **3** vorzeichnet. Auch bei dem Stücke S. 48 wird, fürchte ich, die $\frac{3}{4}$ zu einem Mißverständniß führen. Man wird sich das *Tempo* zu langsam vorstellen, zumal da überdies *Adagio* beigeschrieben ist. *Adagio* hat aber zu Reinkens Zeit noch nicht die Bedeutung eines sehr langsamen Zeitmaßes, wie seit Beethoven, Es soll mit seiner ursprünglichen Bedeutung »gemächlich« hier nur verhindern, daß das Stück in Folge der vorgezeichneten **3** zu schnell genommen wird. Ein heutiger Komponist würde das *Tempo* etwa durch *Andante con moto* ausdrücken.

Als Herstellungszeichen nach chromatischen Erhöhungen und Erniedrigungen hat Riemsdijk durchweg das B quadratum angewendet. Nun ist richtig, daß die Komponisten gegen Ende des 17. Jahrhunderts anfangen, das B quadratum in diesem Sinne zu gebrauchen; allgemein herrschend wird der Gebrauch erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts. Man hat also auch hier wieder die Wahl zu treffen zwischen Alt und Neu. Man kann sich für das Neue entscheiden, ohne dem herauszugebenden Werke einen Zug aufzudrängen, der seiner Zeit fremd war. Ich selbst habe in der Buxtehude-Ausgabe von dem B quadratum Gebrauch gemacht; ich würde es aber vielleicht nicht gethan haben, hätten Original-Handschriften oder Ausgaben Buxtehude's vorgelegen, aus denen seine Schreibgewohnheiten sicher zu erkennen gewesen wären. Bekanntlich ist der alte Brauch dieser, daß B cancellatum und B rotundum sich gegenseitig aufheben; B quadratum aber bezeichnet einen bestimmten Ton des diatonischen Systems und wird immer nur für diesen gebraucht; also für *h* im *genus naturale*, für *e* im *genus transpositum*. So lange man nur eine oder nur wenige Transpositionen (in der Notirung) kannte, ließ sich mit dieser Regel trefflich auskommen. Als man anfing, auf entferntere Stufen der Skala zu versetzen und folglich mehrer Versetzungszeichen benöthigte, als endlich gar die gleichschwebende Temperatur allgemein durchdrang, wurde die alte Art unzureichend, weil sie zu lästigen Undeutlichkeiten führte. Manche wandten sie trotzdem auch zu Bachs Zeiten noch an. Johann Adam Birkenstock (1687—1733), Konzertmeister in Kassel, später Kapellmeister in Eisenach, ein trefflicher Violinspieler und Komponist, schreibt in Nr. III. seiner um 1722 herausgegebenen 12 Violinsonaten noch folgende Stelle:



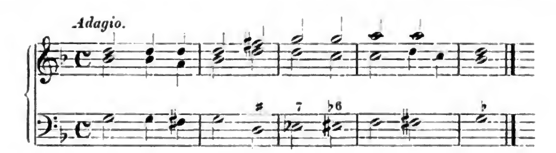


Dergleichen wird ein Herausgeber um so weniger beibehalten, als das Schwanken im Gebrauch zwischen ♮ und ♭ sogar in dieser Stelle selbst zu Tage tritt (Takt 4); auch hatten die Praktiker jener Zeit sich mit der erweiterten Bedeutung des B quadratum schon ganz vertraut gemacht. Bei Reinken liegt die Sache noch etwas anders. Er ist enthaltsam in Anwendung transponirter Tonarten: nur einmal kommt B dur, einmal A dur vor und hier vermeidet er ausgreifende Modulationen; seine Musik trägt in dieser Beziehung noch einen alterthümlichen Zug. Das B quadratum aber wendet er überhaupt gar nicht an, selbst dort nicht, wo es nach der alten Regel stehen müßte; er behilft sich auch an Stellen wie diese:



mit den cancellirten B. Ich glaube, es wäre nicht ungerechtfertigt gewesen, sich nur die Wiederholungen der Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes zu ersparen, übrigens aber Reinkens Schreibweise unverändert zu lassen. Schwierigkeiten im Lesen macht sie nicht, und sie knüpft seine Musik enger an die Vergangenheit an.

Was die Bezifferung betrifft, so hat Riemsdijk einen vermittelnden Weg eingeschlagen, indem er einiges aus der älteren Bezifferungsweise beibehielt, anderes nach heutigem Gebrauche umänderte. Dies kann man ohne Rückhalt billigen; denn Reinken selbst läßt hier die Folgerichtigkeit vermissen, und überhaupt wurde im 17. Jahrhundert die Bezifferung ziemlich unsystematisch geübt. Richtig hat der Herausgeber erkannt, daß ein der Ziffer beigefügtes ♭ oder ♯ (statt des letzteren auch der der deutschen Orgeltabulatur entlehnte durch die Ziffer gezogene schräge Strich) nicht eine chromatische Erniedrigung oder Erhöhung zu bedeuten braucht, sondern häufig nur anzeigt, ob das diatonische Intervall klein oder groß ist. Es ist dies keine Eigenthümlichkeit Reinkens allein. Schlägt man Johannes Rosenmüllers ausgezeichnetes Sonatenwerk von 1682 auf, so findet man gleich am Anfang der ersten Sonate:



und späterhin in einem lebhaften Satze:



Man sieht aus diesen Stellen, daß auch ♮ und ♭ allein zur Bezeichnung der großen und kleinen Terz gesetzt wurden, wo es sich um Töne der diatonischen Skala handelt, wo also nach späterem Brauche entweder nur eine 3, oder — was das häufigere — überhaupt kein Zeichen gesetzt wurde. Hier und da bezieht sich bei Komponisten des 17. Jahrhunderts das ♮ auch auf die Quint; das zweite der oben angeführten Reinken'schen Beispiele liefert einen Beleg dazu, unmittelbar darauf aber bezeichnet das ♮ wieder die Terz. Im Gegensatze dazu verstehen manche unter 5 auch ohne Beizeichen immer die reine Quinte; die falsche Quinte auch wenn sie diatonisch ist wird von Reinken immer durch 5b ausgedrückt, wogegen Schütz sie häufig, ebenso wie die reine Quinte, garnicht anzeigt und wiederum Franzosen aus Reinkens und Bachs Zeit sie durch 5̸ andeuten. Bezifferungen wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{\flat}$ und ähnliche pflegen meistens zu besagen, daß die Sexte zur kleinen Terz gegriffen werden soll; zuweilen aber bezieht sich das untenstehende ♭ auch auf die Ziffer selbst und deutet deren Erniedrigung an. Wann man es nun bei solchen Gewohnheiten für ausreichend hielt, die nackte Ziffer zu setzen, wann man sie durch ♮ oder ♭ verdeutlichen zu müssen glaubte, das entschied sich von Fall zu Fall. Die Tritonus-Quarte wurde gern mit einem Erhöhungszeichen versehen; ausnahmslos thut dies der Franzose Hervelois in seinen Flöten-Suiten von 1726. Der diatonischen Sexte auf der zweiten Mollstufe wird manchmal ein ♭ beigefügt, um zu verhindern, daß der Spieler sie nicht zum Leitton erhöht; dasselbe Intervall auf der zweiten Durstufe erhält zuweilen ein Erhöhungszeichen, um zu warnen, daß nicht *fa* sondern *mi* zu greifen sei. Da die Anwendung von Tonarten mit mehren Versetzungszeichen im 17. Jahrhundert noch vergleichsweise etwas seltenes war, so ist es erklärlich, daß in ihnen bei der Bezifferung auch diatonischer Intervalle viele überflüssige Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen vorkommen. Es ist dieselbe Ängstlichkeit, welche den Komponisten jener Zeit veranlaßt, auch innerhalb des Fünfliniensystems das allgemeine Versetzungszeichen für einen gewissen Ton nicht nur einmal, sondern auch für dessen Oktave vorzuzeichnen, falls diese nur irgend noch im Bereiche des Systems liegt. Es war den Alten ungewohnt, sich ein Versetzungszeichen auch für höhere und tiefere Oktaven ohne weiteres gültig zu denken; daher sie es denn auch den Ziffern gern beifügten. Die zweite und

sechste Folge des *Hortus musicus* enthält hierfür mannichfache Belege. Außerdem giebt es freilich noch eine große Menge von Stellen, wo sich ein objektiver Grund für das beliebte Verfahren nicht finden läßt; die Laune des Komponisten entschied.

Ich will doch nicht unterlassen, anzumerken, daß mir einige Stellen aufgefallen sind, wo sich in die Bezifferung Fehler eingeschlichen und der Ausmerzung durch den Herausgeber entzogen haben, S. 3, Takt 6 kann $\substack{6\\4}$ unter der ersten Note nicht richtig sein, es muß $\substack{6\\3}$ heißen. Ebenso S. 11, Takt 6. S. 13, Takt 2 sollte die Bezifferungsreihe diese sein: 5 5 6 $\substack{9\\7}$ $\substack{8\\6}$; für die 6 steht fälschlich 5. Unmöglich ist S. 15, Takt 15, doch steckt hier auch wohl in der ersten Violine ein Fehler; ich vermuthe:



wo dann das ♯ sich auf die Quinte zu beziehen hätte. S. 17, Takt 6 steht unter der fünften Note 7 6; entweder ist $\substack{7\\3}$ zu schreiben, oder die 6 ganz zu streichen. S. 18, Takt 6 ist das ♯ unter der vierten Note zu tilgen. S. 27, Takt 4 steht 7 6; letztere Ziffer wäre selbst nach Reinkens Schreibgewohnheit falsch, da die Sexte klein ist. S. 28, Takt 2 wird so zu lesen sein: $\substack{4♭\\3}$ 2 4♭ $\substack{6\\3}$ 5♭, nach Reinkens Schreibweise nämlich; nach der des Herausgebers würde zweimal die einfache 4 genügen. S. 29, Sarabande, Takt 3 muß die Bezifferung $\substack{7\\5\\3}$ sein. S. 33, vorletzter Takt, sollte unter der letzten Note 7 6 stehen, wie es S. 35, vorletzter Takt, auch richtig der Fall ist. S. 36, Takt 6: Die 6 (nicht 6) gehört unter das *fis* der Violine im dritten Viertel; vergl. S. 37, Takt 10. S. 39, Takt 8, Bezifferungsreihe: 5 6 5 5 6 6♭, wie es auch im Original steht. Ebenda T. 11 gehören unter die beiden letzten Noten die Ziffern 7 6. S. 42, Takt 4 wird es so heißen müssen:



die Kreuze beziehen sich, mit Ausnahme des ersten, hier wieder auf die Quinte. Ebenda Takt 13: 6 statt 6. S. 46 Takt 4 vermuthe ich: [5 6]; Takt 6 giebt die Bezifferung 5 5 unter der zweiten Note keinen Sinn, nach den Parallelstellen auf S. 47 wäre sie ganz zu streichen. S. 51, Takt 4 wäre $\substack{5\\3}$ vor $\substack{6\\4}$ zu tilgen. S. 63, Takt 4 fehlt zu dem *H* wohl die Bezifferung 7 6. Im Übrigen hat der Herausgeber wohl daran gethan, in Takt 3 das harmonisch falsche *c* in *His*, und

demgemäß auch die Bezifferung umzuändern. Der Ton *His* wurde damals nur erst selten gebraucht, und dem Orgelspieler, den seine Tabulatur gewöhnt hatte, *b* für *ais* und *dis* für *es* zu schreiben, ging es nicht gegen das Gewissen, auch *c* für *His* einzusetzen. S. 80, Takt 1 soll statt 6 wohl 5 stehen; der Sextakkord kommt dann erst auf den Anfangs-Akkord des zweiten Takts, und ebenso bei der entsprechenden Stelle auf S. 81.

Mitunter haben sich die Ziffern etwas von ihrer Stelle verschoben, was sich ein jeder leicht selbst verbessert. Wie sich bei der Sorgfalt des Herausgebers nicht anders erwarten läßt, ist der Druck sonst recht korrekt. Kleinigkeiten, wie *h* statt *b* in der ersten Violine auf S. 20, Takt 15 sind kaum nennenswerth, zumal wenn sie sich schon durch die Bezifferung selbst korrigiren. Nur S. 5, Takt 11 mag noch erwähnt werden; hier muß die zweite Note der Bässe sicherlich *dis* sein, in Übereinstimmung mit S. 6, Takt 7 und S. 7, Takt 8. In meiner aus den Stimmen zusammengetragenen handschriftlichen Partitur, auf die ich mich in diesem Falle glaube verlassen zu können, steht auch in der That *dis*. Sollte ich dennoch im Irrthum sein, so würde der Sache nur gedient werden, wollte der Herr Verfasser den Irrthum an derselben Stelle konstatiren, an welcher die Vermuthung des Fehlers ausgesprochen worden ist.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Notizen.

In Sachen des Konzertes in Cmoll für zwei Klaviere von J. S. Bach. Woldemar Voigt sucht (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, II. Jahrgang, 482 ff.) den Beweis zu führen, daß ein in der Urgestalt verlorenes Konzert für Violine und Oboe uns in der Klavierbearbeitung obengenannten Konzertes erhalten ist. Für welches Instrument die zweite obligate Stimme gedacht ist, möge dahingestellt bleiben; daß aber die erste obligate Stimme für Violine komponirt ist und daß das Konzert im Urtext ebenfalls in Cmoll gestanden haben muß, kann aus den Takten 39 und 85 des ersten Satzes nachgewiesen werden.

Die Oberstimme des Cembalo I lautet in den bezeichneten Paralleltakten:



Die beiden im Takt 85 mit einen + versehenen Noten „g" müßten nach Takt 39 „f" heißen. Daß Bach den Ton „f", der auf dem Cembalo zu erreichen war, ohne zwingende Nothwendigkeit in „g" geändert haben sollte, ist nicht anzunehmen, wahrscheinlicher ist, daß ihm als Vorlage zur Bearbeitung eine Violinstimme gedient hat, in welcher er den Ton „f", der für die Violine unmöglich ist, in den Ton „g" geändert vorfand. Auf diese Weise mag der ersatzbietende Ton „g" in die Cembalostimme gerathen sein.

Im Vorworte des 31[3] Jahrganges der Bachausgabe habe ich nachgewiesen, daß, wenn Bach bei Umarbeitung eines Instrumentalkonzertes in ein Cembalokonzert eine andere Tonart wählt, er immer abwärts transponirt. Läge in diesem Falle eine Transposition nach unten vor, hätte das Original in D oder E moll gestanden, so wäre die Änderung der Noten „f" in „g" zwecklos gewesen, da der Umfang der Violine genügt haben würde; die erste Fassung des Konzertes muß deshalb mit der Bearbeitung in gleicher Tonart (C moll) gestanden haben.

Eisenach. Paul Graf Waldersee.

Zu »Rinaldo di Capua.« Auf S. 99, 116 und 117 dieses Jahrganges habe ich, gestützt auf Albert Jansens »J.-J. Rousseau als Musiker,« die Tage der ersten Pariser Aufführungen von Rinaldos *Donna superba* und Latillas *Finta cameriera* angegeben. Herr Prof. Jansen theilt mir gefälligst mit, daß jene Angaben seines Buches in Folge von Druckfehlern unrichtig seien; die *Finta cameriera* sei am 30. Nov. 1752, die *Donna superba* am 19. December desselben Jahres zuerst aufgeführt. Ich versäume nicht, diese Berichtigung hier weiter zu geben. — Die *Favourite songs of the Opera of Gianguir*, welche Seite 97, Anm. 2 erwähnt werden, habe ich nunmehr durch die Gefälligkeit des Herrn Prof. Wagener in Marburg kennen gelernt. Rinaldos Arie trägt die Überschrift: *Sung by Signor Monticelli in Gianguir Del Signor Rinaldo.* Sie steht in B dur (Largo. ₵) und ist ziemlich bravurmäßig gehalten. Anfang des Textes:

Nell' orror di notto oscura
Son qual stanco passaggiero.

Welcher Oper die Arie ursprünglich angehört hat, wird nicht gesagt. Zum *Gianguir* hatten außer Rinaldo noch beigesteuert: Hasse, Lampugnani, Brivio.

Philipp Spitta.

Der bibliographische Bericht wird fortan, und zwar in etwas veränderter Form, nur im Schlussheft eines jeden Jahrganges geliefert werden.

Die Herausgeber.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag II, Jungmannsgasse 40.

Claudio Monteverdi.

Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke.

Von

Emil Vogel.

I.

In Cremona.

Name, Familie und Jugendzeit. 1567—1590.

Der Name des großen Tonmeisters, dem die folgenden Blätter gewidmet sind, erscheint auf den Titeln seiner gedruckten Werke zumeist als Monteverde. Nur ausnahmsweise, wie auf dem Titel und in der Dedikationsunterschrift seines *Orfeo* (1609), sowie im Textbuche zur Oper *Arianna* (1640), finden wir ihn Monteverdi genannt. So zeichnet sich auch sein Bruder Giulio Cesare in den *Scherzi musicali* (1607). Die Widmung seiner *Canzonette a tre voci*, 1584 gedruckt, trägt die Unterschrift Claudio Monte Verde. In den 113 uns erhalten gebliebenen Briefen von Claudio's eigener Hand schreibt er sich stets, ohne Ausnahme, Monteverdi. So nennt ihn auch die Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Die Schreibung Monteverdi ist daher für die richtigere anzusehen und ihr vor der gewöhnlichen der Vorzug zu geben. Dasselbe haben übrigens schon zwei neuere Musikhistoriker gethan: Francesco Florimo [1] und Stefano Davari [2].

Claudio's Vorfahren sind leider nicht weit hinauf zu verfolgen. Sichere Nachrichten besitzen wir nur über den Vater, Balthasar Monteverdi. Von der Mutter kennen wir weder den Tauf- noch den Geschlechtsnamen. Die Familie Monteverdi ist schon im XV. Jahrhundert in Cremona ansässig gewesen, ihre Nachkommen haben sich

---

[1] *La scuola musicale di Napoli. Napoli, Morano 1880.* vol. I. S. 48 ff.

[2] *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi desunte dai documenti dell' Archivio Storico Gonzaga. Atti della R. Accademia Virgiliana. Mantova, Mondovi 1885.*

dort bis heute erhalten. Wir wissen nicht, ob und wieviele Nebenlinien des Geschlechts in Cremona im XVI. Jahrhundert bestanden haben. Sicher ist aber, daß der uns angehende Zweig der Familie Monteverdi dem Kirchsprengel von *SS. Nazaro e Celso,* jetzt *S. Abbondio* genannt, angehörte. Der Stammvater scheint der »Physiker« Balthasar Monteverdi gewesen zu sein, der für sich und seine Erben in der genannten Kirche ein Grabmal herrichten ließ. Thomas Augustinus Vairani[1] theilt die Inschrift desselben mit: *Hoc est sep. Magistri Balthessaris de Monteviridi Phisic. et Haer. ej. 1512.* Vielleicht ist dieser Balthasar Monteverdi der Großvater von Balthasar, dem Vater Claudio's. Doch soll damit nur eine Vermuthung ausgesprochen sein. Zum endgültigen Beweise fehlt uns das die beiden Balthasar verknüpfende Mittelglied. Ein Domenico Monteverdi stand als Instrumentenbauer um 1585 in Beziehungen zum Herzog von Mantua. Welchen Grad der Verwandtschaft er Claudio gegenüber eingenommen hat, ist nicht zu ermitteln gewesen. Ebensowenig die bürgerliche Stellung von Claudio's Vater. Vermuthlich war er Arzt. Darauf scheint wenigstens sein Sohn Claudio in einem Briefe vom 2. December 1608 hinzudeuten[2]. Caffi's[3] Behauptung, Claudio sei *d'oscuri parenti* geboren, ist durch nichts erwiesen worden, auch nicht die Angaben Fétis'[4], Ambros'[5], Florimo's[6] und Canal's[7], nach denen er von »armen Eltern« herstammen solle. Die Behauptung von der niedrigen Herkunft der Eltern unseres Helden wird am besten durch Balthasar Monteverdi selbst widerlegt. Es sind uns nämlich von ihm zwei Briefe, die uns später noch beschäftigen werden, erhalten geblieben. Diese bezeugen durch ihre Diktion und ihren Charakter das gerade Gegentheil von niederer Herkunft ihres Verfassers. Und was die Armuth der Eltern Claudio's betrifft, so steht damit die ausgezeichnete Erziehung, welche sie ihren Kindern angedeihen ließen, im Widerspruch.

Claudio Monteverdi wurde in Cremona im Mai des Jahres 1567 geboren und am 15. desselben Monats in der Kirche *SS. Nazaro e*

---

[1] *Inscriptiones Cremonenses universae; Cremonae, Manini 1796.* Siehe Nr. 1792: *In aede S. Naz.*

[2] — *il Sr. padre atribuisce la causa del dolore di testa a li studii* . . . siehe Dokument 6.

[3] *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Venezia, Antonelli 1854.* Bd. I, S. 215.

[4] *Biographie universelle des musiciens.* VI. S. 180.

[5] *Geschichte der Musik.* 2. Aufl. IV. S. 353.

[6] l. c. Bd. I. S. 48.

[7] *Della musica in Mantova. Venezia, Antonelli 1881.* S. 96.

Celso getauft. In dem *liber baptizatorum*, die Taufzeugnisse von 1563 bis 1605 enthaltend, finden wir auf Blatt 14[b] (der zweiten Paginierung) das folgende Taufdokument verzeichnet: (Getauft wurde) »am 15. Mai 1567 Claudio, Johannes-Antonius, Sohn des Herrn Balthasar Mondeverdo (!), Pathe Herr Johann-Baptista Zaccaria, Pathin die Edelfrau Laura della Fina[1]«. Sonach muß die gewöhnliche Annahme, Claudio sei 1568 geboren, fallen. Sie stand übrigens nur auf sehr schwachen Füßen, denn das Zeugniß des Arisi[2], das immer als Beweis dafür angezogen wurde, ist höchst unvollkommen. Arisi fertigt seinen Landsmann — wie beiläufig — mit wenigen Sätzen ab. Im zweiten Bande seines Werkes, in Parma 1705 und 1706 gedruckt, stellt er eine ganze Reihe Cremoneser Musiker zusammen und nennt Monteverdi nicht einmal dem Namen nach!

Claudio hatte das Glück, sich noch in seinem Mannesalter der elterlichen Liebe erfreuen zu dürfen. Vater und Mutter leben noch im November 1608 in Cremona. Er hatte drei Brüder. Der eine, Giulio Cesare, 1573 geboren[3], bildete sich ebenfalls zum Musiker aus und war mit Claudio zusammen später am Hofe zu Mantua angestellt, die beiden anderen lebten in Cremona beim Vater[4].

Schon frühzeitig muß sich seine Neigung zur Musik gezeigt haben; denn bereits im Jahre 1583, sechszehn Jahre alt, wagte er es, mit eignen Kompositionen hervorzutreten. Sein Lehrer war Marc' Antonio Ingegnieri[5], Kapellmeister an der Kathedrale zu Cremona[6]. Ingegnieri galt dort in musikalischen Dingen mit Recht als die erste Autorität. Kein Wunder also, daß Claudio zu ihm in die Lehre gebracht wurde. Bis zum Jahre 1580 hatte Ingegnieri schon drei Bücher fünfstimmiger Madrigale, zwei Bücher vierstimmiger Madrigale und zwei Bücher geistlicher Kompositionen in den Druck gegeben. Er war schon damals ein in ganz Italien wohlbekannter Tonsetzer. Den befruchtenden Anregungen dieses Meisters wird Claudio Vieles zu danken ge-

---

[1] Siehe Dokument 1.

[2] *Cremona literata*, Bd. III. *Cremonae 1741.* S. 38.

[3] Wurde am 31. Januar 1573 in *SS. Nazaro e Celso* getauft.

[4] *Archivio Gonzaga* in Mantua. Brief Balthasar Monteverdi's an den Herzog Vincenz — Cremona, 9. Nov. 1608 — *ritrovandomi vecchio con doi altri filioli, molie . . .*

[5] Auch *Ingignieri, Ingegneri, Inzegneri* etc. genannt.

[6] Ingegnieri ist nie am Hofe zu Mantua angestellt gewesen. Er war seit 1576 Kapellmeister an der Hauptkirche, blieb in dieser Stellung wahrscheinlich bis zu seinem Tode, sicher bis 1591. Die von allen Geschichtsschreibern wiederholte Behauptung, Ingegnieri sei Kapellmeister des Herzogs von Mantua gewesen, und nach seinem Tode habe ihn sein Schüler Monteverdi in der gleichen Stellung ersetzt, ist eine grundfalsche.

habt haben, aber auch dem regen allgemeinen Musiktreiben in seiner Vaterstadt; denn diese stand in leidenschaftlicher Musikpflege keineswegs den anderen Städten Italiens nach. Die Cremoneser Musiker hatten übrigens damals in ganz Italien einen guten Ruf, denn schon lange vor Monteverdi hatten Costanzo Porta, Tiburtio Massaino und Benedetto Pallavicino ihrer Vaterstadt Ehre gemacht.

Wie schon erwähnt, trat Monteverdi bereits mit sechszehn Jahren als Komponist an die Oeffentlichkeit. Die ersten Früchte seiner Studien waren *madrigali spirituali*, geistliche Madrigale zu vier Stimmen, die 1583 in Brescia durch Vincenzo Sabbio gedruckt wurden[1]. Monteverdi bezeichnet sich auf dem Titel derselben ausdrücklich als »Schüler des Herrn Marc' Antonio Ingegnieri«. Diese ersten Kompositionen sind, obwohl sie schon Quadrio[2] ausführlich beschrieben, allen älteren und neueren Musikbibliographen unbekannt geblieben. Der junge Autor derselben nennt sie in der »aus Cremona, am letzten des Juli 1583« datierten Dedikation seine »ersten unschmackhaften und unreifen Früchte.« Somit wird Caffi's Angabe,[3] Monteverdi's Erstlinge seien bereits 1582 gedruckt worden, hinfällig. Caffi ist uns übrigens auch den Beweis schuldig geblieben[4].

Monteverdi ließ mit seinem zweiten Opus nicht lange auf sich warten. Wenig mehr als ein Jahr war seit Drucklegung seiner *madrigali spirituali* verflossen, da schickte er schon sein zweites Werk in die Welt: *Canzonette à tre voci*, 1584 in Venedig bei Giacomo Vincenzi und Ricciardo Amadino gedruckt. Die Widmung derselben trägt das Datum »Cremona, am letzten des Oktober 1584.« Auch auf dem Titel dieses Werkes nennt sich der Komponist »Schüler des Herrn Marc' Antonio Ingegnieri«.

Nach längerer Pause, im Jahre 1587, publizierte er in Venedig bei Angelo Gardano das erste Buch fünfstimmiger Madrigale. Er stand nun in seinem zwanzigsten Lebensjahre. Inzwischen hatte er sich einen das gewöhnliche Maß weit überragenden Schatz allgemeiner

---

[1] Nähere Beschreibungen und Fundorte für sämmtliche Kompositionen Monteverdi's sind im bibliographischen Theile gegeben.

[2] *Della storia e della ragione d'ogni poesia, Bologna 1739—1744.* vol. II. parte II. S. 324.

[3] l. c. vol. I. S. 216.

[4] Wahrscheinlich vertraute er der Autorität des Padre Martini, der in seiner *Storia della musica,* t. II. S. 338 ein Verzeichniß der Monteverdi'schen Werke zusammenstellte. Allein der sonst so gewissenhafte Martini hat uns damit einen sehr zweifelhaften Dienst geleistet. Seine im *Indice degli Autori* angegebenen bibliographischen Notizen, nicht allein die Monteverdi betreffenden, sind unbrauchbar.

Bildung angeeignet und damit seinem künstlerischen Streben die nothwendige feste Basis gegeben. Seine Studien im Kontrapunkt setzte er in Cremona bei Ingegnieri fort, daneben aber versäumte er nicht, seine musikalische Bildung durch praktische Kunstausübung zu erweitern. Wir werden im Verlaufe unserer Darstellung beweisen, daß er auch zum Sänger ausgebildet wurde. Von den Instrumenten zog ihn besonders die Viola an, ihr muß er sich, neben den Studien in der Komposition, vornehmlich gewidmet haben, denn bald wurde er einer der vorzüglichsten Violaspieler seines Vaterlandes.

Das erste Buch der fünfstimmigen Madrigale widmet Monteverdi dem Grafen Marco Verità, einem begeisterten Kunstfreunde[1], dem er für die vielen ihm erwiesenen Annehmlichkeiten (*cortesie*) durch Zueignung seiner Kompositionen den schuldigen Tribut des Dankes öffentlich ausspricht. Dieselben Madrigale erschienen später noch zweimal: Im Jahre 1607 bei Alessandro Raverii in Venedig und ebendort 1621 bei Gardano.

Monteverdi's Lehrjahre sind mit dem Ende des Jahres 1589 als abgeschlossen zu betrachten. Auf dem Titel seines *secondo libro de' madrigali à cinque voci* nennt er sich zum letzten Male Schüler Ingegnieri's. Dieses zweite Buch seiner fünfstimmigen Madrigale, zu Anfang des Jahres 1590 in Venedig bei Angelo Gardano gedruckt und, wie das erste Buch, 1607 und 1621 wieder aufgelegt, widmet Monteverdi einem hochgestellten Gönner in Mailand, Jacomo Ricardi. Aus der »Cremona, am 1. Januar 1590« datierten Dedikation erfahren wir, daß der Komponist sich kurz zuvor einige Zeit in Mailand aufgehalten und dort bei jenem Ricardi durch sein Spiel auf der Viola[2] Bewunderung erregt habe. Seine virtuosen Leistungen auf dem genannten Instrument sollten ihm gar bald die erhoffte Lebensstellung erringen: Schon zu Anfang des Jahres 1590 tritt er in den Dienst des Herzogs von Mantua. Monteverdi erklärt im Widmungsbriefe seines *terzo libro de' madrigali* (1592) ausdrücklich, daß seine Fertigkeit auf der Viola ihm die Pforte zum Dienste am Hofe geöffnet habe.[3] Stefano Davari[4] behauptet, Monteverdi sei schon 1589 nach

[1] Seinen Namen findet man öfters über Dedikationsbriefen. Ihm ist z. B. auch der *Giardinetto de' madrigali et canzonette à 3 voci de div. autori, Ven. 1588* gewidmet.

[2] — *moto della mia mano sopra della viola* . . .

[3] — *si come ogni pianta che non sia sterile, dopo i fiori produce i frutti, cosi nella professione mia della musica, quantunque col nobilissimo essercitio della viuola, che m'aperse la fortunata porta del suo servitio, non manchi tuttavia* . . . Widmung an den Herzog Vincenz von Mantua.

[4] l. c. S. 5.

Mantua gekommen. Dem widerspricht aber die oben erwähnte Dedikation vom Jahre 1590. Wäre Claudio schon 1589 am Hofe der Gonzaga gewesen, so hätte er sein jüngstes Werk sicher dem neuen Herrn gewidmet und den Dedikationsbrief nicht aus Cremona datiert Für das Jahr 1589 könnte man freilich die Stelle eines Monteverdi'schen Briefes vom 2. December 1608, desgleichen den Passus eines Schreibens von Balthasar Monteverdi (27. November 1608) geltend machen. In beiden Briefen[1] heißt es nämlich, Claudio habe dem Herzog neunzehn Jahre hindurch ununterbrochen gedient. Allein da jene Schriftstücke aus dem Ende des Jahres 1608 stammen, so stehen sie keineswegs im Widerspruche mit dem Resultate unserer Untersuchungen: Monteverdi ist zu Anfang des Jahres 1590 in den Dienst des Herzogs von Mantua getreten. Das Jahr 1590 ergiebt sich endlich auch aus dem Widmungsbriefe seiner *Selva morale e spirituale* (1641).[2]

II.

In Mantua.

1590—1612.

1.

Mitglied der herzoglichen Kapelle, Kapellmeister. 1590—1603.

Die Fürsten des Hauses Gonzaga waren von jeher den schönen Künsten, vornehmlich aber der Musik zugethan. Ganz besondere Förderung und Unterstützung fand die Tonkunst am Hofe des Herzogs Wilhelm. Während seiner langen Regierungszeit (1550—1587) stand er in beständigem Verkehr mit den größten Tonmeistern seiner Zeit, mit Palestrina, Costanzo Porta, Luca Marenzio, Giovan Maria Nanino, Lodovico Agostini, Francesco Soriano, Orazio Vecchi u. A. Zahllos sind die ihm gewidmeten Kompositionen. Einem solchen kunstbegeisterten Fürsten[3] mußte natürlich die Pflege seiner eigenen Kapelle am nächsten liegen. Und in der That finden wir ihn uner-

[1] Originale im *Archivio Gonzaga* zu Mantua. Siehe Dokumente 5 und 6.

[2] Siehe Dok. 2.

[3] Ein fünfstimmiges Madrigal: *Padre ch'el ciel ... del ill. & ecc. S. Duca di Mantova* findet sich im 4. Buche der fünfstimmigen Madrigale Giaches de Wert's, in erster Ausgabe 1567 in Venedig bei Ant. Gardano gedruckt.

müdlich thätig, tüchtige Künstler anzuwerben oder junge talentvolle Leute auf eigene Kosten zur Musik heranzubilden. An seinem Hofe wirkten Männer, wie Giaches de Wert, Giovan Giacomo Gastoldi und zeitweilig auch Fr. Soriano, Alessandro Striggio und Francesco Rovigo. Pietro Canal hat in seiner schon erwähnten Arbeit höchst werthvolles neues Material über die Musikzustände Mantua's im XV., XVI. Jahrhundert und darüber hinaus zusammengetragen. Der Leser, welcher sich mit der Musikgeschichte der genannten Periode eingehender beschäftigen will, sei hiermit auf Canal's Forschungen hingewiesen.

Erfreute sich die Tonkunst in Mantua während der Regierung des Herzogs Wilhelm einer so thatkräftigen Protektion, so sollte ihr unter Wilhelm's Nachfolger nicht minder die Sonne fürstlicher Huld scheinen. Als Herzog Vincenz im September des Jahres 1587 seinem Vater in der Herrschaft über Stadt und Gebiet von Mantua gefolgt war, widmete er alsbald seine Fürsorge der Vergrößerung und Verbesserung seiner Privatkapelle. Von seinem Vater hatte er als Erbtheil auch die Zuneigung zur Musik erhalten, zudem war er, wie jener, in der Komposition nicht ungeübt. Seine Hofhaltung stattete er mit wahrhaft verschwenderischer Pracht aus, und es galt daher seine Residenz als eine der glänzendsten seiner Zeit.

In diese Zeit der höchsten Blüthe des Hauses Gonzaga fällt Monteverdi's Aufenthalt in Mantua. Als unser junger Künstler in den ersten Monaten des Jahres 1590 an den herzoglichen Hof gekommen war, fand er daselbst eine ganze Schaar ausgezeichneter Musiker vor: Noch lebten und wirkten dort Giaches de Wert, Gio. Giacomo Gastoldi, vielleicht auch noch der berühmte Madrigalist Striggio; ferner eine Reihe bedeutender Talente, wie Benedetto Pallavicino, Sal. Rossi, der Sänger G. B. Marinoni u. A. Rechnet man dazu den Einfluß, den das glanzvolle Hofleben mit seinen Repräsentanten der verschiedensten Gebiete geistiger Arbeit auf das empfängnißvolle Gemüth unseres Monteverdi ausüben mußte, dazu ferner den Einfluß des fröhlich pulsierenden Lebens der damals 50,000 Einwohner zählenden Stadt,[1] so muß man gestehen, Monteverdi hat in Mantua so vielseitige Anregung zu künstlerischer und allgemein geistiger Fortbildung gefunden, wie sie sich ihm anderwärts schwerlich in höherem Grade dargeboten hätte. Daß er aus der ihn umgebenden Sphäre Nutzen zu ziehen verstand, hat er bald genug bewiesen.

Wir haben schon erwähnt, daß Monteverdi sich durch seine Kunstfertigkeit auf der Viola Eingang in die Hofkapelle verschafft hat. Er mag also zunächst als Violaspieler in der herzoglichen Kapelle

[1] Bettinelli: *Delle lettere e delle arti mantovane. Mantova, 1774.* S. 79.

thätig gewesen sein, dann aber auch als Sänger. In einem Dokument vom Jahre 1594[1] wird er ausdrücklich als »Sänger Sr. Hoheit« bezeichnet, ebenso von Girolamo Borsieri.[2] Indessen seine Hauptbeschäftigung blieb gewiß — neben der Komposition — das Violaspiel. Im Verlaufe der Zeit muß er auf dem genannten Instrument eine so große Virtuosität erlangt haben, daß sein Lobredner Caberloti[3] von ihm rühmen durfte, er habe im Violaspiel nicht seines Gleichen gefunden.

Im Jahre 1592 erschien in Venedig bei Ricciardo Amadino sein nachmals so berühmt gewordenes drittes Buch der fünfstimmigen Madrigale, er widmete es seinem Herrn, dem Herzog Vincenz. Was der Dedikationsbrief, der aus »Mantua, den 27. Juni 1592« datiert ist, für uns Bemerkenswerthes enthält, haben wir schon oben mitgetheilt. Mit seinem jüngsten Werke hatte Monteverdi sein erstes Meisterstück geliefert. Da es nicht zu unserer Aufgabe gehört, die Werke des großen Mannes kritisch zu beleuchten, so müssen wir es uns versagen, hier einen näheren Blick in die geistige Werkstatt des Künstlers zu werfen. Die Nachfrage nach seinem dritten Buche der fünfstimmigen Madrigale war seitens der Zeitgenossen eine überaus starke. Es wurde, so weit uns bekannt, außer der Originalausgabe noch siebenmal aufgelegt und zwar in Venedig in den Jahren 1594, 1600, 1604, 1607, 1611 und 1621, endlich noch in Antwerpen durch Peter Phalesius im Jahre 1615.

Am Hofe des Herzogs Vincenz lernte Monteverdi die junge Sängerin Claudia, eine Tochter des Violaspielers Giacomo Cattaneo[4], kennen. Claudia Cattaneo wurde nachmals seine Gemahlin. Die Hochzeit muß vor dem Jahre 1595 stattgefunden haben. Eine genauere Zeitangabe vermögen wir leider nicht mitzutheilen, da unsere diesbezüglichen Nachforschungen in den verschiedensten mantuanischen Kirchenarchiven kein Resultat erzielt haben. Monteverdi hatte — wie er selbst in einem Briefe vom 28. December 1610[5]

---

[1] Brief des Polizeioffiziers Gio. Cossa. *Arch. Gonzaga*. Vgl. Davari, S. 5.

[2] *Il supplimento della nobiltà di Milano. Mil. 1619*. S. 51.

[3] *Laconismo delle alte qualità di Cl. M.* Abgedruckt in G. B. Marinoni's *Fiori poetici*, Ven. 1644. Die Schreibung *Caburlotti* ist eine falsche, sie rührt von Caffi her und ist demselben von Fétis, Ambros, Canal u. a. immer wieder kopiert worden.

[4] Giacomo Cattaneo lebt noch im Juli 1620. In Monteverdi's Briefen begegnen wir ihm und seinem Sohne, dem Kapuzinerbruder Cesare, zu wiederholten Malen.

[5] Original im *Archivio Gonzaga* zu Mantua. — *matrimonio fatto con particolar consento del Serenissimo Sigr. Ducca* (!) *Vincenzo* ...

erzählt — seine Ehe mit besonderer Zustimmung des Herzogs geschlossen. Schon damals scheint er bei seinem Herrn in hoher Gunst gestanden zu haben: Als Herzog Vincenz im Jahre 1595 zur Unterstützung der Feldzüge Rudolf's II. nach Ungarn gegen die Türken aufbrach und vier Jahre später nach Flandern ging, mußte ihm Monteverdi beide Male folgen. Während der Abwesenheit ihres Gemahls fand Claudia bei ihrem Schwiegervater in Cremona Aufnahme[1].

Der Aufenthalt in Flandern blieb für Monteverdi nicht ohne Nutzen. Er besuchte mit seinem Herrn die Bäder von Spaa und brachte von dort den *canto alla francese* nach Italien. Sein Bruder Giulio Cesare scheint darauf keinen geringen Werth gelegt zu haben, denn er wahrt Claudio ausdrücklich das Verdienst, jenen »französischen Gesangsstil« zum ersten Male in moderner Weise angewendet zu haben[2].

Die zu Anfang dieses Abschnittes in flüchtigen Umrissen gezeichneten Musikzustände Mantua's hatten in den letzten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts mancherlei Aenderung erfahren: Seit 1594 finden wir als Kapellmeister am Dom zu Mantua *(S. Pietro)* den berühmten Lodovico Grossi da Viadana. Soweit wir wissen, verblieb Viadana in der genannten Stellung bis zum Jahre 1609[3], er lebte also mit Monteverdi fünfzehn Jahre hindurch in derselben Stadt und war somit auch Zeuge der prunkvollen im Jahre 1608 veranstalteten Festlichkeiten, die den Namen Monteverdi zu einer Berühmtheit ersten Ranges erhoben. Von den Sängern, die gegen Ende des *Cinquecento* in die herzogliche Kapelle traten, sei nur Ippolito Fiorini erwähnt. Das weitaus wichtigste Ereigniß im Musikleben Mantua's trat mit dem Wechsel des herzoglichen Kapellmeisteramts ein. Am 23. Mai 1596 war der langjährige Leiter der herzoglichen Hofmusik Giaches de Wert im Alter von 60 Jahren gestorben.[4] Zu seinem Nachfolger

---

[1] Dok. 5 und 6.

[2] — *haverebbe non pochi argomenti in suo favore mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo moderno modo che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, hor sotto a parole de motetti, hor de madrigali, hor di canzonette & d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà l'anno 1599? Et chi incominciò a porlo sotto ad orationi latine & a volgari nella nostra lingua prima di lui?* . . . Giulio Cesare Monteverdi in seiner *Dichiaratione della lettera stampata nel 5. libro* . . . Vergl. *Scherzi mus. di Claudio Montev. Ven. 1607.*

[3] Vergl. Ant. Parazzi: *Della vita e delle opere musicali di L. Grossi-Viadana. Milano*, s. a. (1877).

[4] Siehe Canal, l. c. S. 66.

wurde der Cremonese Benedetto Pallavicino ernannt.[1] Wie lange dieser dem Herzog als *maestro di capella* gedient hat, ist nicht genau anzugeben. Wie es scheint nur bis zum Jahre 1601, sicher nicht später als bis 1603. In einem Briefe Monteverdi's vom 28. November 1601 heißt es sogar, Pallavicino sei schon verstorben.[2] Hier muß sich ein Mißverständniß eingeschlichen haben. Wodurch Monteverdi zu einem solchen Versehen verleitet wurde, dürfte schwer nachzuweisen sein. Pallavicino lebte — wenn nicht noch später — sicher noch im Jahre 1605. Ein Jahr vorher (1604) gab er das 7. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale in den Druck und im folgenden Jahre noch ein Buch geistlicher Kompositionen: *Sacrae Dei Laudes.* Beide Werke erschienen in Venedig bei Ricciardo Amadino. Auf den Titelblättern der genannten Kompositionen fehlt die Bezeichnung *maestro di capella.*[3] Wenn Pallavicino noch 1607 auf dem Abdruck seines *quarto libro de' madrigali à 5 voci*, ferner auf dem Titel seines *quinto libro de' madr.* in der Ausgabe von 1609, endlich noch 1611 bei der Neuauflage des *sesto libro de' madrigali* »Kapellmeister des Herzogs von Mantua« genannt wird, so dürfen wir uns dadurch nicht irre führen lassen. Den sichersten Anhalt für die Lebensstellung eines Komponisten bieten, sofern man bloß auf die Angaben in seinen Werken angewiesen ist, gewöhnlich nur die Originaleditionen. Bei späteren Auflagen druckte man zumeist irgend eine der vorangegangenen Ausgaben getreu ab, ohne dabei auf die etwaige veränderte Lebensstellung des Autors Rücksicht zu nehmen. Nur so ist es zu erklären, daß z. B. Monteverdi in einem Antwerpener Abdruck des sechsten Buches seiner Madrigale im Jahre 1639 immer noch als »Kapellmeister des Herzogs von Mantua« aufgeführt wird, während er schon über 25 Jahre in Venedig gewirkt hatte.

Vielleicht war Pallavicino schon 1601 in den Camaldolenserorden

---

[1] Canal's Behauptung (S. 69), Pallavicino habe niemals den Kapellmeistertitel erhalten, ist also unrichtig. Auf dem Titelblatt seines *quarto libro de' madrigali à cinque voci, Ven. 1596* nennt sich P. zum ersten Male *Maestro di Capella del Serenissimo Signor Duca die Mantova.*

[2] — *in questa occasione della morte del Pallavicino . . . il mondo havendomi visto nel servitio dell' A. V. S^ma^ con mio molto desiderio et con buona gratia sua dopo la morte del famoso Sig^r^ Striggio perseverare, et dopo quella dell' eccellente Giaches* (Wert), *et ancora per terza dopo quella dell' eccellente Sig^r^. Franceschino* (Rovigo), *et finalmente ancora dopo questa del suffitiente Mes^r^. Benedetto Pallavicino* . . . . Original im *Arch. Gonzaga* zu Mantua.

[3] Pallavicino muß inzwischen in den geistlichen Stand getreten sein. Die Dedikation seines oben angegebenen Madrigalbuches trägt die Unterschrift *D. Benedetto Pallavicino Monaco Camaldolese,* ebenso unterzeichnet er sich in den *Ravennae XI. Cal. Septembris 1605* datierten *Laudes.*

eingetreten, oder es hinderte ihn eine schwere Krankheit an der Ausübung seines Amtes — genug, der herzogliche Kapellmeisterposten war im November 1601 frei. Unter den Bewerbern um die vakante Stelle finden wir unsern Monteverdi, der in dem oben angeführten Briefe vom 28. December 1601 dem Herzog seine Bitte unterbreitet[1]. Wie wir im folgenden Abschnitte sehen werden, hatte um diese Zeit die Opposition gegen Monteverdi gerade ihren Höhepunkt erreicht; man darf sich also nicht wundern, daß Monteverdi mit einiger Besorgniß der Entscheidung seines Herrn entgegen sah[2]. Ob seine Bitte bald erfüllt wurde, ist nicht erwiesen, doch steht der Annahme, Monteverdi sei schon zu Anfang des Jahres 1602 mit dem erbetenen Kapellmeisteramt betraut worden, nichts im Wege. Im selben Jahre erhält er für sich und seine Nachkommen beiderlei Geschlechts das mantuanische Bürgerrecht[3]. Auf dem Titel des im März 1603 veröffentlichten vierten Buches seiner Madrigale wird er zum ersten Male[4] *Maestro della musica del Sereniss. Sig. Duca di Mantova* genannt. Monteverdi's Streben hatte somit die glänzendste Anerkennung gefunden.

2.

Polemik zwischen Artusi und Monteverdi.

Monteverdi's künstlerischen Entwicklungsgang an seinen Werken zu verfolgen, nachzuweisen, wie er sich von seinen Anfangskompositionen nach und nach zur Meisterschaft erhoben, das würde die der vorliegenden Arbeit gesteckten Grenzen weit überschreiten[5]. Indessen zum Verständniß der folgenden Zeilen erscheint es uns nöthig, hier wenigstens einen flüchtigen Blick auf sein Schaffen zu werfen und

[1] — *chieggio supplichevolmente d'esser Maestro et della camera et della chiesa sopra la musica . . .*

[2] — *forse che a mio cordoglio la invidia ne li effetti altrui potrebbe più oratoriamente che musicalmente con si fatti modi apparenti adoperarsi, che machiando la buone mente di V. A. S^{ma}. verso di me, si potrebbono dar a credere che ciò nascesse da qualche temenza de inabilitate mia . . .*

[3] Vergl. Davari, l. c. S. 8.

[4] Sonach ist Fétis' Angabe, l. c. VI. S. 180, zu verbessern, ebenso diejenige von Ambros, l. c. IV. S. 356.

[5] Der Verfasser hat sämmtliche gedruckten Werke Monteverdi's in Partitur gebracht in der Hoffnung, damit später einer kritischen Würdigung der künstlerischen Thätigkeit des großen Meisters näher treten zu können.

daraus diejenigen Punkte hervorzuheben, in denen er als Neuerer und Bahnbrecher erscheint.

In Monteverdi's Werken offenbart sich überall ein ernstes Streben nach Charakteristik und Vertiefung des darzustellenden Gefühlsausdruckes. Seine Kunst sucht mit Vorliebe Gelegenheit zur Anwendung leidenschaftlicher Erregtheit und ist unablässig bemüht, dem gebotenen Affekt einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Ein ähnliches Streben erfüllte freilich auch die meisten seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger, doch wie schüchtern operierten sie im Vergleich zu Monteverdi's kühnem und entschlossenen Handeln! Wo es ihm angemessen erscheint, emanzipiert er sich von den Regeln der »guten alten Zeit« und führt in seine Tonsprache Dinge ein, welche die Grundpfeiler des alten Lehrgebäudes der Musik gewaltig erschüttern. Doch Monteverdi hat nicht allein niedergerissen, er hat auch wieder aufgebaut. Er erfindet neue Ausdrucksmittel, weiß von den Instrumenten einen viel wirkungsvolleren Gebrauch zu machen als jemals ein Anderer vor ihm, läßt die Septime, die None ohne Vorbereitung frei eintreten[1], führt sogar auch Dissonanzenverbindungen, wie die Septime mit der None, die None mit der Undecime, frei ein, ja, scheut sich nicht einmal vor Anwendung des verpönten Tritonus! Solche, bis dahin unerhörte Kühnheiten erlaubte sich Monteverdi bereits im dritten Madrigalbuche, das er in seinem 25. Lebensjahre (1592) zum ersten Male drucken ließ. Seine Neuerungen mußten natürlich bei den Theoretikern der alten Schule den heftigsten Widerspruch erwecken. Unter den Gegnern, die bemüht waren, dem jungen Komponisten das Handwerk recht gründlich zu legen, that sich besonders hervor der Canonicus regularis von S. Salvatore zu Bologna Giovan-Maria Artusi. Sein im Jahre 1600 gedrucktes Buch »Von den Unvollkommenheiten der modernen Musik« ist fast ausschließlich gegen Monteverdi gerichtet[2].

In einem kurzen Vorworte versichert Artusi, er habe seine Ausführungen ganz allgemein gehalten, er habe keinen Namen genannt, und es sei nicht seine Absicht gewesen, jemanden zu beleidigen,

[1] Gevaert hat in seiner *Étude sur l'origine et la forme de l'air, Paris 1863* Monteverdi's thatsächliches Verdienst, die Dissonanzen zum ersten Male frei angewendet zu haben, bestritten. Die nähere Untersuchung dieser Frage wird uns an einem andern Orte beschäftigen.

[2] *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli moderni compositori, del R. P. Gio. Maria Artusi, da Bologna. In Ven. appr. Giacomo Vincenti 1600.* Exemplare in der kgl. Bibl. zu Berlin, in der Univ.-Bibl. zu Göttingen, in Augsburg, Bologna, Paris etc.

sondern er habe nur der Wahrheit nachgehen und sie zum Besten der Kunst öffentlich kund thun wollen. Artusi verlegt den Schauplatz seines Kampfes nach Ferrara. Er befand sich daselbst gelegentlich der im November 1598 gefeierten Doppelhochzeit Philipp's III. mit Margarethe von Oesterreich und des Erzherzogs Albert von Oesterreich mit der Infantin Isabella-Clara-Eugenia von Spanien. An den Festlichkeiten hatten natürlich die Musikaufführungen einen hervorragenden Antheil. Artusi schildert begeistert das im Kloster S. Vito veranstaltete Konzert und führt dort zwei junge Männer, Signor Luca und Signor Vario zusammen, denen er seine Ausführungen »Von den Unvollkommenheiten der modernen Musik« in den Mund legt. Man muß gestehen, Artusi hat von der in seiner Schrift angewendeten Gesprächsform einen höchst geschickten Gebrauch gemacht. Seine *Ragionamenti* sind, obwohl sie an Schwülstigkeit nicht wenig leiden, von großer Energie und schneidiger Schärfe getragen — freilich lugt überall die selbstgefällige Eitelkeit des Verfassers hervor, indem er mit besonderem Behagen sich selbst von seinen Interlokutoren als Autorität citieren läßt. Im ganzen *Ragionamento Secondo*, auf Blatt 39ª beginnend und bis zum Schlusse des Buches reichend, wendet er sich gegen Monteverdi. Luca erzählt, er habe im Hause Antonio Goretti's [1], eines jungen musikliebenden ferraresischen Edelmannes, im Beisein von Luzzasco Luzzaschi (dem Lehrer Frescobaldi's), Ippolito Fiorino und vielen anderen in der Musik wohl bewanderten Männern gewisse neue Madrigale gehört. Man habe dieselben wiederholt gesungen [2] und dabei gefunden, daß — obwohl ihr Stimmengewebe kein übles gewesen sei — sie wegen der darin vorkommenden neuen Regeln, neuen Tonverbindungen (*modi*) und neuen Ausdrucksweisen nur eine unangenehme Wirkung auf das Gehör ausübten. Natürlich ist Luca flugs dabei, die in Rede stehenden Kompositionen dem Signor Vario vorzulegen, und dieser, der übrigens in der ganzen Schrift die Rolle des Belehrenden einnimmt, fällt nun entrüstet darüber her: »Signor Luca,« antwortet Vario, »Ihr bringt mir da Sachen, über die ich nicht

[1] Goretti ist von Artusi wiederholt ausgezeichnet worden. Als Vincenzi in Venedig im Jahre 1600 die vierstimmigen Hymnen L. Vittoria's neu auflegte, widmete er sie auf Artusi's Geheiß *nobili viro in musicis admodum erudito D. Antonio Gorretto* (!) *Ferrariensi*. Demselben dediciert D. Pietro Maria Marsolo seine *Madrigali boscarecci, Ven. Giac. Vinc. 1607*. Kompositionen Goretti's finden sich (im Ms.) im Konserv. zu Neapel, ein fünfstimmiges Madrigal im *Giardino de musici Ferraresi, Ven. Giac. Vinc. 1591*.

[2] Lindner in seinen Aufsätzen *Zur Tonkunst, Berlin 1864* S. 32 behauptet irrthümlich, Monteverdi's Madrigale seien bei der oben erwähnten Hochzeitsfeier aufgeführt worden.

wenig erstaune. Zwar freue ich mich, von einer neuen Kompositionsart zu hören, doch wäre ich viel mehr erbaut davon, fände ich in diesen Madrigalen vernünftige Sätzchen (*passaggi*) vor, aber derartige Luftschlösser und Hirngespinste verdienen nur den schärfsten Tadel. Doch betrachten wir sie näher« — Artusi theilt nun (Blatt 40[a]) die folgenden neun Proben mit:







»Wahrhaftig« — ruft Luca aus — »schon die geringe Erfahrung, die ich von der Kunst besitze, läßt mich erkennen, daß der Autor solcher Dinge niemals auf einen grünen Zweig kommen wird. Ich gestehe, jene Kompositionen sind dem Guten und Schönen der harmonischen Institution zuwider, sie sind dem Ohre unerträglich und beleidigen dasselbe, anstatt es zu ergötzen. Die guten, der Musik Maß und Ziel setzenden Regeln verwirft der Verfasser, und anstatt die Kunst zu bereichern und zu veredeln, wie so viele ausgezeichnete Männer gethan haben, verquickt er sie mit Verworrenheit und Unvollkommenheit, damit man den schönen und reinen Stil nicht mehr von dem barbarischen unterscheiden könne.« Man sieht, Signor Luca hat schnelle Fortschritte gemacht!

Die angeführten Beispiele sind sämmtlich Monteverdi'schen Kompositionen entnommen, Beispiel 1 bis 7 dem Madrigal *Cruda Amarilli*, Beispiel 8 dem Madrigal *Anima mia perdona* und endlich Beispiel 9 dem Madrigal *Che se tu s'il cor mio*. Alle drei Stücke müssen dem Kritiker handschriftlich vorgelegen haben[1], denn die beiden letzten

[1] Daß viele der Kompositionen Monteverdi's schon vor ihrer Drucklegung durch Abschriften weit verbreitet waren, wird sich im Verlaufe unserer Untersuchungen noch mehrfach herausstellen.

wurden erst 1603 im *Quarto libro de' Madrigali* gedruckt und das später so berühmt gewordene *Cruda Amarilli* erst 1605 im fünften Buche. Artusi hatte also nicht (wie immer behauptet wird) die Kompositionen aus dem dritten Buche der Monteverdi'schen Madrigale zur Zielscheibe seiner Kritik genommen, wenngleich er auch dazu genugsam Veranlassung gefunden hätte, sondern Kompositionen, die einstweilen noch ungedruckt waren. Diese Thatsache zu registrieren erscheint uns nicht unwichtig: Monteverdi fand also trotz aller Angriffe den Muth, gerade diese, von der Kritik so geschmähten Madrigale in unveränderter Fassung dem Urtheile des großen Publikums vorzulegen. Ein Künstler, der dies wagen durfte, mußte über Argumente verfügen, die gegen die Ausstellungen der Kritik erfolgreich zu Felde zu führen waren. Monteverdi war sich seiner Sache wohl bewußt.

Zur Begründung seines Tadels weist Artusi zunächst auf die frei eintretenden Dissonanzen und Doppeldissonanzen hin. Wie die Dissonanzen zu gebrauchen seien, so meint er, haben Adriano (Willaert), Cipriano (de Rore), Palestrina, Porta, Claudio (Merulo)[1], Gabrieli, Gastoldi, Nanino und Giovanelli gelehrt, man möge Orlando di Lasso, Filippo di Monte, Giaches de Wert studieren oder sich von Artusi's *Arte del Contrapunto*[2] unterrichten lassen. »Doch was kümmern sich darum diese Neuerer«, fährt Artusi fort, »sie glauben genug gethan zu haben, wenn sie das Ohr befriedigt haben. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer mit Dissonanzen gespickten Sätze zu erproben — die Thoren! Sie merken nicht, daß die Instrumente sie betrügen! . . . Es genügt ihnen, möglichst großen Tonlärm, ein Durcheinander von ungereimten Dingen und Berge von Unvollkommenheiten zusammen gebracht zu haben. Seht nur die rauhe und ungeschlachtene Stelle im dritten Beispiel: Nach einer Pause setzt der Baß mit einer verminderten Quinte gegen die Oberstimme ein! Andere Komponisten haben dies Intervall auch gebraucht, aber niemals nach einer Pause, sondern (wie Artusi in seiner *Arte del Contrapunto* nachgewiesen) nach einer Sexte oder einer anderen Konsonanz. Man werfe nicht ein, die Pause könne ja für eine Konsonanz gelten. Das Ohr vernimmt nur das, was es wirklich hört. Meister, wie Ciprian de Rore im Madrigal *Non gemme, non*

[1] Ambros, l. c. IV. S. 368 supponiert Goudimel. Wie Baini in seinen *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina* (Roma, 1828) unter *Claudio* unsern Monteverdi verstehen konnte, ist unbegreiflich. Man vergleiche Bd. I, 118 mit Bd. II, im *Indice*, Seite XIII.

[2] Venetia, Giac. Vinc. & Ricc. Amad. 1586. Seconda Parte: Ven. Giac. Vinc. 1589. Beide Theile wieder abgedruckt Ven. Gia. Vinc. 1598.

fin'oro[1] und Morales im *Magnificat quinti toni* bei den Worten *Sicut locutus est*[2] haben uns die einzig richtige Weise gelehrt, wie wir die verminderte Quinte anzuwenden haben.« Artusi wendet sich dann mit gleicher Heftigkeit gegen die in den Beispielen 2 bis 7 frei, ohne Vorbereitung stehenden Septimen. Ein solcher Gebrauch sei unerhört und verstoße ganz und gar gegen die uns von den Alten vorgeschriebenen Regeln. Auf Blatt 48[b] endlich kommt er auf den ungehörigen Anfang (*impertinentia d'un principio*) eines Madrigals *O Mirtillo* zu sprechen. Er verschweigt auch hier wieder den Namen des Autors, doch richten sich seine Angriffe abermals gegen Monteverdi.[3] Artusi hält es nicht für nöthig, den getadelten Anfang zu citieren, derselbe lautet folgendermaßen:



Recht interessant ist es zu sehen, wie Artusi sich bemüht, aus dem Verhältniß der Anfangstakte zum dorischen Schluß die Tonart des ganzen Stückes zu bestimmen. Er kommt natürlich zu keinem ihn befriedigenden Resultat und schließt deshalb seine Kritik mit der Bemerkung, es sei nicht zu verstehen, wie sich »jemand« zu Dingen verleiten lassen könne, die selbst den kleinsten Kindern als Fehler bekannt seien.

[1] Im Primo libro à 4 voci.
[2] Siehe Ambros, IV. S. 370.
[3] *O Mirtillo* wurde, wie *Cruda Amarilli*, erst 1605 im *Quinto libro* gedruckt.

Artusi mochte wohl mit seiner Streitschrift keine nachhaltige Wirkung erzielt haben, oder wenigstens nicht eine solche, wie er sie wohl gewünscht hatte, denn bald erhebt er abermals seine Waffen. Im Jahre 1603 erscheint »Der Unvollkommenheiten der modernen Musik zweiter Theil«[1], er besteht aus zwei Abschnitten, der zweite derselben trägt die besondere Ueberschrift *Considerationi Musicali*[2] und ist selbständig paginiert. Artusi's Polemik erscheint auch in dem vorliegenden Elaborat in keinem vortheilhaften Lichte; er wendete sich diesmal nach zwei Seiten: gegen Monteverdi und Ercole Bottrigari und besaß noch dazu die Keckheit, dem nämlichen Bottrigari, den er in *Considerationi* in ungehörigster Weise angegriffen, die ganze Schrift zu dedicieren!

Erst aus dem zweiten Theile der »Unvollkommenheiten« erfahren wir, wie sich Monteverdi den Angriffen des gestrengen Kunstrichters gegenüber verhalten hat. Schon vor Veröffentlichung des ersten Theiles (1600) muß zwischen den beiden Männern ein mehrfacher Briefwechsel stattgefunden haben. Einiges davon läßt Artusi im zweiten Theile der *Imperfettioni* abdrucken. Danach hatte Monteverdi seine Entgegnungen mit dem angenommenen Namen *Ottuso Accademico* unterzeichnet. Die *Seconda Parte delle Imperfettioni* beginnt nun mit dem Antwortschreiben, das Artusi dem Ottuso Accademico[3] zuschickte. Leider kennen wir von Monteverdi's Brief nur die von Artusi gegebenen Bruchstücke, denn dieser hat es vorgezogen, nur das mitzutheilen, was er gerade für seine eigenen Deduktionen gebrauchen konnte. Monteverdi's Vertheidigung, seine Madrigale habe er deshalb mit einem neuen harmonischen Gewande (modulatione) ausgestattet, um mittelst neuer Tonverbindungen auch auf neue Weise die Affekte darzustellen, wird mit heftigen Worten zurückgewiesen. »Sagt mir doch«, so fragt Artusi mit Emphase, »was soll das Intervall bedeuten, das weder eine Quarte, noch eine Terz ist? Wo in aller Welt haben unsere Alten den Tonschritt (♯5) angewendet? Und

[1] *Seconda parte dell' Artusi overo delle Imperfettioni della moderna musica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni scrittori & compositori . . . Ven. Giac. Vinc. 1603.* Auf dem Titel ist für nuovamente stampata fälschlich — *ristampata* gedruckt worden. Exemplare in Augsburg, Bologna etc.

[2] Fétis' Angabe, l. c. I. S. 152 ist unrichtig.

[3] Daß unter *Ottuso* kein Anderer als Monteverdi zu verstehen sei, war schon Tevo's Ansicht: *Il Musico Testore, Ven. 1706.* S. 175. In welcher Akademie M. jenen keineswegs schmeichelhaften Beinamen führte, ob in derjenigen der *Elevati* zu Florenz, welcher Marco da Gagliano und Pietro Benedetti angehörten, oder der *Invaghiti* zu Mantua, ist nicht anzugeben.

in welcher Tonart steht das Madrigal *Cruda Amarilli?* Gehört es dem 7. oder 12. Ton an? Denn, wenn ich Anfang, Mitte und Schluß genau betrachte, so finde ich darin sowohl die Kadenzen des einen wie die des anderen Tones vor.« — Monteverdi - *Ottuso Accademico* wußte auch hierauf Antwort zu geben. Sein Gegner druckt dieselbe (wie es scheint ohne Kürzungen) auf Seite 13 ff. der *Seconda Parte* ab. Monteverdi sucht zunächst nachzuweisen, daß neue Harmonien (concenti) nur durch neue Modulationen zu erreichen seien und nicht durch Wiederholung der gewohnten harmonischen Verbindungen. Was die verminderte Quarte anlange, so stütze er sich auf die Autorität Cipriano de Rore's und Giaches de Wert's; denn Rore habe jenes Intervall schon in seinem Madrigal *Poiche m'invita amore*[1] bei den Worten *dolce mia vita* angewendet, ebenso Wert im Madrigal *Misera non credea*[2] bei den Worten *esangue*. Er vertheidigt dann den Gebrauch der Septime. Sie könne, so meint er, durch die begleitenden anderen Stimmen ihre Herbheit sehr wohl verlieren und dann eine ausgezeichnete Wirkung hervorbringen. Die von den alten Theoretikern festgesetzten Grenzen seien ohnehin oft überschritten worden, auch von Komponisten, die Artusi selbst als »musici eccellenti« gepriesen. Man sehe nur die Madrigale Luca Marenzio's in seinem letzten Buche zu fünf Stimmen,[3] besonders die Madrigale *E sò come in un punto*, *Cosi nel mio parlar*, *Dura legge* und *S'io parto*[4] — man werde darin genug Freiheiten vorfinden. Uebrigens sei viel werthvoller die Erfindung als die Nachahmung, und besonders in der Tonkunst habe man sich nicht allein auf die Nachahmung der Alten zu beschränken, sondern durch neue Modulationen Neues zu erreichen — umsomehr, da sich ja hier ein weites Feld für Neubildungen darbiete. Des weiteren wehrt sich Monteverdi gegen die Entstellungen, die seine Kompositionen dadurch erfahren haben, daß Artusi sie aus dem Zusammenhang herausgerissen. Man müsse — um recht und billig urtheilen zu können — auch das Vorhergehende und Folgende be-

[1] Ist fünfstimmig, findet sich in den von Giulio Bonagiunta in Venedig 1565 zum ersten Male herausgegebenen *Vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali dell' eccell. musico Cipriano Rore*, wieder abgedruckt 1569, 1576. Die von Monteverdi gemeinte Stelle ist folgende:

[2] Im *ottavo libro de' madr. à 5 voci*, Ven. Ang. Gard. 1586 erstmalig gedruckt.

[3] Das heißt das 9. Buch der 5st. Madrigale, zuerst 1599 in Ven. bei Ang. Gard. gedruckt.

[4] Findet sich nicht im 9., sondern im 6. Buch der 5st. Madr., 1594 ebenfalls in Ven. bei Ang. Gard. erschienen.

trachten und werde dann finden, daß durch ein gewandtes Uebergehen von der plagalen zur authentischen Tonart, durch ein Aufsteigen der Tonreihe nach einem durch ein ♭ erniedrigten und ein Absteigen nach einem durch ein ♯ erhöhten Tone, durch Substitution[1] einer Note für eine andere *(la suppositione di una per un'altra nota)* — daß durch alle diese Dinge eine wunderbare Harmonie hervorzubringen sei. Was endlich die Tonart des Madrigals *Cruda Amarilli* anlange, so sei doch kein Zweifel, daß dasselbe dem 7. (mixolydischen) Tone zugehöre, denn (wie allgemein bekannt) seien zur Bestimmung der Tonart eines Stückes nur der Anfangs- und Schlußakkord maßgebend.

Artusi unterzieht nun mit Hülfe des ganzen ihm zu Gebote stehenden Apparates von Gelehrsamkeit die obigen Einwendungen Monteverdi's einer höchst unerquicklichen und weitschweifigen »Prüfung«. Die ganze Heerschaar griechischer und lateinischer Klassiker, älterer und neuerer Musiktheoretiker wird von ihm aufgeboten, ja selbst Kirchenväter werden von ihm ins Feld geführt, um seine Auseinandersetzungen zu bekräftigen und der Welt zu beweisen, daß der arme Monteverdi nichts als ein Charlatan sei.[2] Die Madrigale *Era l'anima mia* und *Ma se con la pietà*[3] werden unbarmherzig zerpflückt und den *Giustiniane alla Venetiana*[4] gleich gestellt. Artusi hatte eben für die fortschreitende Entwicklung der Kunst kein Verständniß. Seine Argumente sind im wesentlichen immer dieselben: Der Komponist habe sich einzig und allein nach den Regeln der Alten zu richten, jedes Ueberschreiten derselben beleidige das Gehör, und da der Endzweck der Musik nur der sei, das Gehör zu ergötzen, so solle der Künstler auch nur darauf sein Augenmerk richten. Der doppelte Kontrapunkt, die Fugen, Doppelfugen — das seien, so meint er am Schlusse (S. 53) des ersten Abschnittes der *Seconda Parte*, die

[1] S. 44. Es scheint hiernach, daß die Lehre, das Gehör sei im Stande, Töne umzusetzen und so zu »Tonempfindungen« zu gelangen, welche der äußeren Tonerregung nicht entsprechen, schon Monteverdi bekannt gewesen sei. — *»la suppositione di una nota per un' altra, come la settima in vece dell' ottava«*, antwortet Artusi hierauf, *»a questo si risponde, che l'udito non giudica se non quelle cose, che egli ode & sente«* —.

[2] Bei dieser Gelegenheit wird (S. 24) ein unbekanntes Werk Zarlino's *De Re Musica* citiert. Artusi besaß dasselbe als MS. und hatte die Absicht, es zu veröffentlichen. Leider ist sein Versprechen unerfüllt geblieben.

[3] Beide im *Quinto libro de' Madr.* gedruckt.

[4] Burleske, den Villanellen ähnliche, meist dreistimmige Kompositionen zu witzigen, eigenthümlich verzerrten Texten venezianischer Mundart. Vergl. Praetorius, *Syntagma*. Bd. III. Wolffenbüttel 1619. S. 18.

für jeden Tonsetzer zu erstrebenden Kunstfertigkeiten, woran Sinn und Verstand zugleich Gefallen finden würden.

In den folgenden *Considerationi Musicali* wendet sich Artusi gegen den damals 72jährigen Ercole Bottrigari und dessen Schrift: *Il Patricio, overo de' Tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostratione. Bologna, Vitt. Benacci 1593.*[1] Obwohl nun für Artusi durchaus keine Veranlassung vorlag, in dieser Streitsache[2] den Kampf gegen Monteverdi abermals aufzunehmen, konnte er sich doch nicht enthalten, von Bottrigari einen Moment abzulassen und von Neuem über Monteverdi herzufallen. Die *Nona Consideratione* (S. 29 ff) frischt seine alten Anklagen gegen das Madrigal *Ma se con la pietà* wieder auf, ohne jedoch zu den schon erwähnten Argumenten neue hinzuzufügen.

Artusi's Angriffe durften nicht ohne Antwort bleiben. Bottrigari vertheidigte sich mit einer *Aletelogia*[3] betitelten Schrift, in der er auf Seite 72 mit treffenden Worten Artusi's unredliche und incivile Kampfesweise gegen Monteverdi-*Ottuso* verurtheilte. »Ich überlasse dem *Ottuso*,« sagt er daselbst, »sich gegen die *Nona Inconsideratione* (!) zu wehren, er ist ja ein Mann, der viel weiß und viel kann, er wird sich mit Klugheit und Tapferkeit vertheidigen und wird die bodenlose Kühnheit und Arroganz jenes Mannes niederschlagen, der da verlangt, man solle sich seinen Vorschriften unterordnen, während er selbst thut, was ihm gefällt.«

Monteverdi's Antwort erschien erst im Jahre 1605. Sie ist die maßvollste und bescheidenste, die überhaupt nach so insolenten Herausforderungen gedacht werden kann: Im genannten Iahre veröffentlichte er das fünfte Buch seiner Madrigale, druckte dort sämmtliche, von Artusi angegriffenen Kompositionen, sofern sie nicht schon vorher im vierten Buche Platz gefunden, unverändert ab und fügte denselben am Schlusse den nachfolgenden Brief[4] hinzu:

»Fleißige Leser! Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale dem Druck übergebe, ohne vorher auf die Angriffe zu antworten, welche Artusi gegen einige kleine Sätzchen derselben erhoben hat.

---

[1] Ein Exemplar im *Liceo musicale* zu Bologna.

[2] Näheres siehe G. Gaspari: *Dei musicisti bolognesi al XVI secolo* in den *Atti e Memorie della R. Dep. di storia patria per le prov. di Romagna. Serie II. vol. II. Imola, Galeati.* Im Separatabdruck S. 39.

[3] *Aletelogia di Leonardo Gallucio, a' benigni e sinceri lettori. Lettera apologetica del C. H. B.* (Cavaliere Hercole B.) Autograph im *Liceo mus.* zu Bologna. Die 154 Folioseiten umfassende *Lettera* blieb ungedruckt.

[4] Orig. siehe Dok. 3. Caffi, l. c. I, S. 218 behauptet fälschlich, der Brief sei dem 4. Buche beigegeben.

Im Dienste Sr. Hoheit von Mantua stehend, verfüge ich nicht über die Zeit, die zu einer ausführlichen Rechtfertigung nöthig ist. Nichts desto weniger habe ich eine Antwort zu schreiben angefangen,[1] um der Welt kund zu thun, daß ich meine Sachen nicht ins Blaue hinein mache. Sobald sie beendet, soll sie auch der Oeffentlichkeit übergeben werden und den Titel *Seconda Pratica, overo Perfettione della Moderna Musica* tragen. Einige vielleicht, die da wähnen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino[2] aufgestellten Kunstgesetze, werden sich über die *Seconda Pratica* wundern; sie mögen aber versichert sein, daß — was die Konsonanzen und Dissonanzen anlangt — noch eine andere, von der gewöhnlichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und Verstandes die moderne Kompositionsweise vertheidigt. Das habe ich Euch nur sagen wollen, damit der Ausdruck *Seconda Pratica* von keinem Andern in Anspruch genommen werde, denn inzwischen könnten die Verständigen andere Dinge betreffs der Harmonie betrachten und einsehen lernen, daß der moderne Tondichter auf den Grundlagen der Wahrheit arbeite.«

Wir werden später sehen, daß Monteverdi sich noch zu einer Zeit, da er schon in hohem Alter stand, mit der Abfassung seiner versprochenen *Seconda Pratica* beschäftigte. Allein sie blieb unvollendet und ungedruckt.[3]

Artusi aber spitzte noch zweimal die Feder zum Kampfe gegen den Neuerer. Er mußte natürlich auch auf Claudio's Brief antworten. Seine Entgegnung gab er unter fingiertem Namen im Jahre 1606 oder zu Anfang des folgenden Jahres heraus unter dem Titel: *Discorso Musicale di Antonio Braccini da Todi.* Die Streitschrift scheint verloren gegangen zu sein, es ist uns wenigstens trotz allen Nachsuchens nicht gelungen, ein Exemplar derselben ausfindig zu machen. Ihre Existenz ist uns aber durch Claudio's Bruder Giulio Cesare verbürgt. Dieser nämlich übernahm es, den oben mitgetheilten Brief ausführlich zu erklären und einzelne Stellen desselben noch näher zu erläutern[4]. Giulio Cesare erwähnt am Anfang seiner *Dichiaratione* die »unter dem erdichteten Namen eines Antonio Braccini da Todi« geführten Oppositionen gegen die Werke seines Bruders. Er sagt uns zwar nicht, daß Braccini und Artusi ein und dieselbe Person

[1] Er sagt inkorrekt, er habe sie bereits geschrieben.

[2] M. schreibt *Zerlino*, eine Form, die man auch anderwärts oft antrifft.

[3] Caberloti: *Laconismo*, S. 10.

[4] *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi* (d. h. Claudio's) *Madregali* (!). Gedruckt in den *Scherzi musicali à 3 voci di Claudio M. Ven. 1607.*

seien, läßt aber ihre Identität leicht durchblicken, indem er sich nur gegen die Angriffe Artusi's wendet. Mit Recht tadelt er Artusi's Unredlichkeit, die Noten ohne den Text, d. h. den Körper ohne die Seele mitgetheilt zu haben[1]. Wolle man ein ähnliches Trennen des Textes von der Musik mit den Madrigalen Cipriano de Rore's vornehmen, besonders mit *Dalle belle contrade*[2] *Se ben il duol*[3], *Et se pur mi mantien' amor*[4], *Poiche m'invit' amore*[5], *Crudel acerba*[6], *Un altra volta*[6] — sie würden gleichfalls nur als seelenlose Körper erscheinen und man würde in ihnen eine Menge Dinge entdecken können, die den Regeln der *Prima Pratica*, der alten Kompositionsweise, zuwider laufen. In seiner Bescheidenheit geht Claudio — denn er spricht doch eigentlich durch den Mund seines Bruders — so weit, nicht sich selbst, sondern Cipriano de Rore als den Erfinder der *Seconda Pratica* hinzustellen. Er habe, so sagt er, nur dahin gestrebt, sich Rore's Kunst zu eigen zu machen und den Bau der *Seconda Pratica* zu erweitern. Dazu hätten natürlich die alten Bausteine der *Prima Pratica* keine Verwendung finden können; denn es sei ein Fundamentalfehler derselben gewesen, daß man den musikalischen Ausdruck den Textworten nicht habe unterordnen können. Hinfort herrsche aber der Grundsatz: Das Wort sei die Gebieterin der Harmonie, nicht Sklavin derselben[7]. In der konsequenten Durchführung dieses Princips sei der Grund zu suchen, warum die *Seconda Pratica* die Regeln der Alten nicht inne halten wolle und könne.

Den schier endlosen Streit beschließt Artusi mit dem im Jahre 1608 herausgegebenen *Discorso Secondo*[8]. Die Schrift umfaßt nur 15 Seiten, ist aber reich an ärgsten Entstellungen aller Art und unterscheidet sich nur darin von den übrigen Pamphleten des Ver-

---

[1] Ambros, l. c. IV. S. 371 Note 1 beschuldigt Artusi mit Unrecht, die angegriffenen Stellen des Madrigals *Cruda Amarilli* um eine Quarte hinauf gerückt zu haben. Artusi hat die Tonhöhe des Monteverdi'schen Originals genau inne gehalten. Die Transposition hat der Padre Martini in seinem *Saggio di Contrapp.* II. S. 191 ff. vorgenommen.

[2] Im *5. libro à 5 voci* und im *1. libro delle fiamme.*

[3] Im *4. libro à 5 voci.*

[4] Im *1. libro delle fiamme.*

[5] Siehe S. 333 Note 1.

[6] Im *2. libro à 4 voci.*

[7] *L'oratione sia padrona del armonia e non serva.* Bei Ambros, l. c. Bd. IV. S. 355 findet sich dieser Passus ganz entstellt.

[8] *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino* (!) *da Todi per la dichiaratione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del Sig. Claudio Monteverde. Ven. Giac. Vinc. 1608.* Exemplare im *Liceo mus.* zu Bologna und in der Bibl. Basevi zu Florenz, jetzt im *Istituto mus.* daselbst.

fassers, daß der hier angeschlagene Ton alles bisher an Grobheit und Zügellosigkeit Geleistete weit übertrifft. Sachlich bringt der *Discorso Secondo* wenig Neues. Artusi wendet sich, wie schon aus dem Titel ersichtlich, vornehmlich gegen die oben angeführte *Dichiaratione*, doch greift er auch gelegentlich wieder Monteverdi's Kompositionen an. In den *Scherzi*: *Damigella*, *tutta bella* und *O Rosetta*[1] hatte dieser ein Zeitmaß, das wir heute als $\frac{3}{4}$-Takt bezeichnen würden, durch $c\frac{3}{2}$ ausgedrückt. Artusi fällt darüber her und maßregelt unsern Meister wie einen Schulbuben. Er weicht natürlich in keinem Punkte seiner Opposition zurück, bleibt allen Argumenten gegenüber taub und schließt endlich seine Anklagen gegen Monteverdi mit derselben Verurtheilung, die er bereits früher ausgesprochen.

Artusi hatte in seiner *Seconda Parte delle Imperfettioni* (S. 31 und 52) eines *Discorso*[2] von Girolamo Mei in einer Weise Erwähnung gethan, daß man schließen durfte, Mei habe Artusi's Klagen über die moderne Kompositionsweise unterstützt. Caffi[3] und Fétis[4] folgerten nun daraus, daß Mei in Artusi's Streit contra Monteverdi zu Gunsten des Erstgenannten eingegriffen hätte. Das ist jedoch ein Irrthum. Monteverdi's Name wird weder erwähnt, noch irgendwie angedeutet. Die ganze Schrift bewegt sich vielmehr in einem unfruchtbaren Raisonnement über die Wirkungen der Musik der alten Völker.

Monteverdi hatte nachmals — wie wir sehen werden — noch mancherlei Angriffe zu ertragen. Doch bald wurden auch Stimmen laut, die voll und ganz für die kühnen Neuerungen unseres Meisters eintraten und das Anbrechen einer neuen Kunstaera begeistert verkündigten. Wir werden diese Stimmen im Verlaufe unserer Darstellungen näher kennen lernen. Hier erübrigt uns noch, auf das Werk eines Mannes hinzuweisen, der anscheinend bemüht war, die zwischen den streitenden Parteien entstandenen Gegensätze auszugleichen, oder doch wenigstens zu mildern. Eine solche Tendenz verfolgte der »Rechtsanwalt, Musiker und Organist« Gio. Battista Magone mit seiner im Jahre 1615 gedruckten Ghirlanda Mosicale[5]. Der Ver-

---

[1] Sie sind in den *Scherzi mus. Ven. 1607* etc. zu finden.

[2] *Discorso sopra la musica antica, e moderna di M. Girolamo Mei, cittadino et accademico fiorentino . . . Ven. Gio. Batt. Ciotti 1602.* Exemplare in der *Univ.-Bibl.* zu Breslau und in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[3] l. c. Bd. I. S. 216.

[4] l. c. Bd. VI. S. 181.

[5] *Ghirlanda Mosicale* (!) *del Sig. Gio. Battista Magone, detto'l Picino, Cittadino di Pavia, Causidico, Musico, & Organista: In cui si scorge l'eccellenza della musica — opera nuova, ma dotta, dilettevole, vaga . . . In Pavia, Gio. Negri 1615.* Ein Exemplar im *Liceo musicale* zu Bologna. Magone stand in freundschaftlichen

fasser behandelt die uns hier angehenden Streitsachen von Seite 18 bis 29, freilich in einer sehr dilettantischen Weise. Er sucht beiden Parteien gerecht zu werden, indem er in echt italienischer Liebenswürdigkeit sowohl Monteverdi's als Artusi's Verdienste gleichmäßig in den Himmel hebt. Zwei so ausgezeichnete Männer, meint er, sollten nicht mit einander hadern, sondern sich die Hände zu gemeinschaftlicher Arbeit reichen, übrigens hätte ein jeder von seinem Standpunkt aus Recht.

Magone war mit seinem Rath zu spät gekommen, denn Artusi weilte seit dem 18. August 1613[1] nicht mehr unter den Lebenden. Die langjährige Fehde muß aber doch noch einen versöhnenden Abschluß gefunden haben; denn Monteverdi berichtet uns selbst in seinem Briefe vom 22. Oktober 1633[2], dass »ein gewisser Theoretiker der alten Schule«, der die harmonischen Wendungen eines seiner Madrigale angegriffen und gegen welchen sein Bruder die Vertheidigung übernommen, schließlich den Tadel in Lob verwandelt und ihn zu lieben und zu achten angefangen habe.

3.

1603—1607. Feste in Mantua 1608.

Der in dem vorhergehenden Abschnitte geschilderte Federkrieg hat uns seiner zeitlichen Ausdehnung wegen schon mit einzelnen Werken bekannt gemacht, welche außerhalb des von uns bisher betrachteten Lebens- und Wirkungsganges Monteverdi's liegen. Um den Faden unserer chronologischen Darstellung nicht zu unterbrechen, müssen wir bis zum Jahre 1603 zurückkehren.

Monteverdi gab, wie wir schon erwähnt haben, 1603 das vierte Buch seiner Madrigale in den Druck. Er widmete dasselbe den Mitgliedern der *Accademia degli Intrepidi*[3] zu Ferrara. In dem Dedi-

---

Beziehungen zum Padre D. Serafino Patta, denn dieser widmet dem *molto magnifico Sig. G. B. Magoni* (!), *detto Pezzino* (!) die Motette *Hodie Christus natus est* à 2 v. Siehe *Sacrorum Canticorum D. Seraphini Pattae lib. II. Ven. 1613.*

[1] Trombelli: *Memorie istoriche concernenti le due canoniche di S. Maria di Reno, e di S. Salvatore insieme unite. Bologna, Corciolani 1752.*

[2] Orig. im *Istituto Musicale* zu Florenz.

[3] Begründet von Fr. Saraceni, die Eröffnungsrede hielt am 26. Aug. 1601 der Graf Guidobaldo Bonarelli. Vergl. Bonarelli: *Orazione recitata nell' aprire dell' Accademia degli Intrepidi; Ferrara, Baldini 1602.* Die Akademie bestand bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Nach Bettinelli, l. c. S. 79 soll auch Herzog Vincenz von Mantua eine Zeit lang »Prencipe« der *Intrepidi* gewesen sein.

kationsschreiben dankte er denselben für die vielfachen Beweise ihrer Gunst und bat, sie möchten die vorliegenden, ihnen abschriftlich längst bekannten und nun gedruckten Madrigale [(mit einigen neu komponierten) freundlich annehmen. Das vierte Madrigalbuch hatte einen gleich großen Erfolg, wie das voraufgegangene; denn es wurde, soweit uns bekannt, achtmal aufgelegt: In Venedig in den Jahren 1603, 1605, 1607, 1611, 1615 und 1622, in Antwerpen endlich noch 1615 und 1644[1].

Seine Privatverhältnisse müssen trotz seines ehrenvollen Amtes nicht besonders günstige gewesen sein. Obwohl er sich im Jahre 1604 von einem gewissen Antonio de' Preti eine »Erwerbung« — vielleicht eine kleine Besitzung — zueignen konnte und ihm die darauf lastende Steuerabgabe von 1197 Lire auf Befehl des Herzogs erlassen wurde[2], befand er sich doch oft in finanziellen Verlegenheiten. Wie wir aus seinem Briefe vom 27. Oktober 1604[3] erfahren, hatte der Schatzmeister, welcher den Hofbeamten die Gehaltsbezüge auszahlen sollte, sein Einkommen schon fünf Monate lang widerrechtlich zurückbehalten, desgleichen dasjenige seiner Gattin und seines Schwiegervaters. In dem genannten Briefe bittet er nun den Herzog inständigst um Hülfe, gleichzeitig aber auch um Erhöhung seines Gehalts über dasjenige Viadana's[4]. Monteverdi's festes Einkommen belief sich damals auf nur 10 mantuanische Scudi[5] monatlich, während seine Gattin für denselben Zeitraum circa 90 Lire bezog[6]. Seine Einnahmequellen mochten aber für den immer mehr wachsenden Haushalt nicht genügen. Gegen Ende des Jahres 1606 befand er sich in nicht geringer Noth. Eine schwere Krankheit hatte das Leben seiner Gemahlin ernstlich bedroht und ihm große Geldopfer auferlegt. Nach ihrer Genesung wandte sich Claudia Monteverdi mit einem Schreiben an den herzoglichen Rath Chieppio, ihn bittend, er möchte sich zu Gunsten ihrer Familie beim Herzog verwenden und dahin wirken,

---

[1] Goovaerts giebt für diese Ausgabe irrthümlich das Jahr 1649 an. Vergl. *Histoire et bibliographie de la typographie mus. dans les pays-bas. Anvers 1880.* S. 372.

[2] Siehe Davari, l. c. S. 22. Die mantuanische Lira entsprach etwa dem vierten Theile der heutigen ital. Münze, war also gleich 25 centesimi. Vergl. Carlo d'Arco: *Delle arti e degli artefici di Mantova. Mant. 1857.* S. 171 Note 3.

[3] An den Herzog Vincenz. Original im *Archivio Gonzaga* zu Mantua.

[4] — *la qual gratia sua, se si estendesse sopra li datij di Viadana, integramente resteressimo sodisfattissimi.* Wir dürfen wohl hieraus schließen, daß Viadana neben seinem Kapellmeisteramt am Dom (S. Pietro) zu Mantua auch noch in der herzoglichen Kapelle thätig gewesen sei.

[5] Gleich 50 mant. Lire, $12\frac{1}{2}$ Lire heutigen Werthes, also gleich 10 Mark.

[6] Siehe Dokument 6.

daß nun wenigstens ihr Gesammteinkommen über das des Viadana gesetzt werde[1]. Monteverdi's Lage wurde aber nur wenig verbessert, denn noch im Jahre 1608 bezog er nur $12^1/_2$ Scudi monatlich, und wenn auch sein Gehalt noch im selben Jahre auf 20 Scudi mantuanischer Münze stieg, so hatte er doch nicht selten über Geldabzüge und Unredlichkeiten seitens des Schatzmeisters zu klagen. Nach seinen Briefen zu urtheilen, befand er sich während seines ganzen Aufenthaltes in Mantua in fast ununterbrochener Bedrängniß. Seine Klagen scheinen manchmal etwas übertrieben zu sein, allein wir dürfen ihn deshalb nicht falsch verstehen. Aus allen seinen Beschwerden leuchtet doch nur seine unendlich liebevolle Sorgfalt für das Wohl und Gedeihen seiner Familie hervor — ein Charakterzug, der sich in den meisten seiner uns erhalten gebliebenen Briefe offenbart und oft in geradezu rührender Weise hervortritt. Claudia hatte ihm zwei Söhne geschenkt. Der ältere, Francesco, wurde im J. 1600[2], der jüngere, Massimiliano, im Frühjahr 1605[3] geboren.

Im Juli 1605 veröffentlichte Monteverdi sein fünftes Madrigalbuch. Der Dedikationsbrief, an seinen Herrn, den Herzog Vincenz gerichtet, ist diesmal aus Venedig datiert und läßt somit vermuthen, daß der Komponist zur besseren Ueberwachung des Druckes die Reise nach der Lagunenstadt nicht gescheut habe, mußte ihm doch nach den heftigen Angriffen Artusi's besonders daran liegen, sein neuestes Werk möglichst frei von Druckfehlern erscheinen zu lassen. Die Widmung bestätigt abermals das im vorigen Abschnitte aufgestellte Resultat unserer Untersuchungen, wonach Monteverdi's Madrigale schon lange von ihrer Drucklegung komponiert und durch Abschriften verbreitet gewesen waren. Wir haben schon oben den Brief mitgetheilt, mit welchem der Komponist hier auf die Kritik Artusi's antwortet. Am Schluß der einzelnen Stimmhefte findet sich noch das folgende, unseren Künstler verherrlichende *Madrigale* vom Padre Cherubino Ferrari in Mailand:[4]

---

[1] — *le provisioni nostre siano pagate sopra il dacio de Viadana, la qual gratia riceuta sarà signalatissima . . . venendo il freddo come fà . . . la infermità grave hauta e stata causa di farmi spendere quello non potevo* . . . Brief Claudia's vom 14. Nov. 1606. Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua.

[2] *Francesco mio filiolo di eta di venti anni* — schreibt M. in einem Briefe vom 11. Juli 1620. Orig. im *Arch. Gonz.* zu Mantua.

[3] *Trovomi, Madama Ser^ma^., un filiolo di età de 16. anni et mezzo* — so berichtet M. der Herzogin von Mantua am 7. Aug. 1621. Orig. wie oben.

[4] Ferrari nennt sich *Carmelita Theologo Predicatore & dell' Accademia de' gl' Inquieti di Milano detto l'Etereo.*

Chi l'armonia del Ciel brama d'udire
Senza di vita uscire
Oda del Monteverde il suono, e'l canto,
Ch' è de l'alme un' incanto,
E udendolo dirà da se diviso:
Quest' è un Musico ver del Paradiso.
Et si Cerbero latra e perch'ei scorge,
Che da l'Inferno à le superne rote
Ponno trar l'alme le sue dolci note.

Keines der vorangegangenen und folgenden Madrigalbücher setzte so oft die Druckerpressen in Bewegung, wie das fünfte Buch. Uns sind davon nicht weniger als neun Auflagen bekannt geworden, nämlich die venezianischen von 1605, 1606, 1608, 1610, 1611, 1613, 1615 und 1620, sowie die aus Antwerpen vom Jahre 1615. Monteverdi's Kompositionen müssen bald weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus das größte Aufsehen erregt haben. In Sammlungen verschiedener Autoren erscheinen sie schon von 1597[1] ab und werden in den Jahren 1605 und 1606 bereits in Kopenhagen nachgedruckt.[2] Ja, noch mehr: Um sie auch den geistlichen Konvikten, die an den erotischen Texten Anstoß nehmen mochten, zugänglich zu machen, legte man ihnen moralisierende lateinische Worte unter, man machte sie — wie man sich ausdrückte — »spiritual« und vergnügte sich dann nach Herzenslust an den in geistlichen Gewändern steckenden Weltkindern. Ob aber ein solches Verfahren den Werken selbst zum Nutzen gereichte, ist eine andere Frage. Wenigstens hatten jene Bearbeitungen das eine Verdienst, daß sie zur Verbreitung der Kompositionen ein gutes Theil beitrugen. In dieser Hinsicht leistete unserm Monteverdi keinen geringen Freundschaftsdienst der Lektor der Rhetorik Aquilino Coppini in Mailand. Er versah eine große Anzahl der Madrigale Monteverdi's (und einiger anderen Autoren) mit lateinischen Textworten und gab seine erste Sammlung im Jahre 1607 in Mailand bei Agostino Tradate heraus.[3] Coppini widmete seine Arbeit dem Gründer der berühmten Ambrosianischen Bibliothek, dem Kardinal Friedrich Borromeo, dem Neffen des heiligen Borromeo. Bei seinen Zeitgenossen hat Coppini mit seiner Bearbeitung nicht wenig

---

[1] In den *Fiori del Giardino di div. eccellentissimi Autori . . . Norimbergo, appr. P. Kaufmann 1597.* Näheres siehe im bibliogr. Theile.

[2] *Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. scieltissimi il primo libro . . . Copenhaven, Waltkirch 1605. — Libro sec. 1606.*

[3] *Musica tolta da i madrigali di Cl. M. e d'altri autori . . . fatta spirituale &c.* Vergl. den bibliograph. Theil. Coppini war, wie Cherub. Ferrari, Mitglied der *Accademia degl' Inquieti* zu Mailand.

Anklang gefunden. Banchieri[1] und Magone[2] spendeten ihm reichlich Lob, und die Nachfrage nach seinen »Transskriptionen« war eine so große, daß er sich veranlaßt sah, im Jahre 1608 ein *Secondo Libro* und endlich noch im folgenden Jahre ein *Terzo Libro della Musica di Cl. M.* herauszugeben. Außerdem wurde das erste Buch im Jahre 1611 wieder aufgelegt. In seiner zweiten Sammlung wendet sich Coppini mit einem kurzen Vorworte »an die gütigen Leser.« Er nennt darin die Monteverdi'schen Madrigale des fünften Buches eine mit treffendem Ausdruck schildernde Musik (*musica rappresentativa*), die unter regelrechter Benutzung der natürlichen menschlichen Stimmenanlage die Affekte zu erregen und in so süßer Art auf die Hörenden einzuwirken vermöge, daß sie zur lieblichsten Beherrscherin der Seele werde. Monteverdi's *musica rappresentativa* könne, so sagt er weiter, vielen als unfehlbare Regel und Richtschnur dienen, wie man in Uebereinstimmung mit den besten Gesetzen Madrigale und Kanzonen zu komponieren habe.[3]

Im Jahre 1607 trat Monteverdi mit seiner ersten Oper, *Orfeo*,[4] an die Oeffentlichkeit. Wahrscheinlich war dieselbe die erste in Mantua aufgeführte Oper. Wir besitzen wenigstens kein Zeugniß, daß man sich daselbst schon vorher den Genuß eines solchen musikalischen Schaustückes verschafft habe. Freilich ist es schwer zu verstehen, wie ein so musikliebender Fürst, wie Herzog Vincenz, es über sich gewinnen konnte, der um 1600 in Florenz aufgekommenen neuen Kunstgattung so lange Zeit von ferne zuzusehen. Und doch scheint es so zu sein. Denn der *Orfeo* wird als ein für Mantua »ganz neues, einzig dastehendes Ereigniß« geschildert und zwar deshalb, »weil darin alle Darsteller singend sprächen.«[5]

Die Oper wurde zuerst in der *Accademia degl' Invaghiti* während des Karnevals von 1607 aufgeführt, dann aber am 24. Februar und am 1. März (und gewiß noch öfter) im herzoglichen Hoftheater wieder-

---

[1] *Lettere armoniche. Bologna, Mascheroni 1628;* wieder abgedruckt 1630 *Bologna, Tebaldini.* Siehe Brief 139.

[2] l. c. Seite 26.

[3] Siehe Dok. 4.

[4] Ambros' Zeitangaben, die Aufführungen von *Orfeo* und *Arianna* betreffend, sind unrichtig. S. Bd. IV. S. 356 und 358.

[5] Brief Carlo Magni's an seinen Bruder, den herzoglichen Gesandten in Rom, aus Mantua, den 23. Febr. 1607. — *dimani sera il Ser^mo^. S^r^. Prencipe fa recitare una* (comedia), *che sara singolare, posciache tutti l'interlocutori parleranno musicalmente* . . . Canal, l. c. S. 101 hat die Jahreszahl dieses Schreibens fälschlich als *1602* gelesen. Seine hierauf basierende Vermuthung, in Mantua sei 1602 die *Euridice* gesungen worden, ist somit unhaltbar. S. Davari, l. c. Seite 9.

holt. Die Textdichtung wurde auf besonderen Befehl des Herzogs gedruckt[1], damit sie von allen Zuhörern während des Gesanges nachgelesen werden könne[2]. Der Verfasser des Libretto ist der mantuanische Edelmann und herzogliche Rath Alessandro Striggio[3], der Sohn des berühmten Madrigalisten. Text und Musik erregten die Bewunderung der Zeitgenossen: »Dichter und Komponist«, so schreibt der uns schon bekannte Padre Cherubino Ferrari in einem Briefe[4] an den Herzog von Mantua — »haben die Affekte so ausgezeichnet dargestellt, daß nichts daran auszusetzen ist. Die Poesie ist schön in der Wahl des Stoffes (*inventione*), noch schöner aber in der Disposition und am schönsten im Ausdruck, kurz, so vortrefflich, wie man sie eben von einem Genie, wie Herr Striggi (!) es ist, nicht anders erwarten kann. Und was endlich die Musik anlangt, so muß man bekennen, sie steht der Dichtung keineswegs nach, denn sie dient derselben in so vorzüglicher Weise, daß sie durch keine bessere ersetzt werden könnte.«

Monteverdi's *Orfeo* mag bald in ganz Italien bekannt geworden sein. Daß die neue Oper aber auch anderwärts, als in Mantua, besonders in Florenz[5] aufgeführt worden sei — dafür fehlen uns die Beweise. Die Partitur ist uns zum Glück erhalten geblieben, sie wurde im Jahre 1609 in Venedig von Ricciardo Amadino gedruckt und von demselben 1615 wieder aufgelegt. Der Komponist widmete sie dem Erbprinzen von Mantua, Don Francesco Gonzaga.

Im Juli des Jahres 1607 besorgte Claudio's Bruder, Giulio Cesare, die Herausgabe der schon öfters citierten *Scherzi musicali à tre voci.*[6] Monteverdi hatte sie — wie wir schon oben nachgewiesen — 1599, nach seiner Rückkehr von Spaa komponirt und damit den *canto alla francese* in Italien eingeführt. (Siehe Seite 323, Note 2.) Am Schluß der *Scherzi*[7] findet sich die berühmte *Dichiaratione*, mit welcher

[1] *La Favola d'Orfeo rappresentata in musica il carnevale dell' anno MDCVII nell'accademia de gl' Invaghiti di Mantova . . . In Mantova, per Francesco Osanna stampator ducale. Con lic. de' Sup. 1607.* — Exemplar in der Bibl. Basevi zu Florenz. Ueber die *Invaghiti* vergl. Carlo d'Arco l. c. Seite 82.

[2] — *accio che ciascun degli spettatori possa haver una* (favola) *da leggere, mentre che si canterà.* Brief Follino's aus Mantua, 23. Febr. 1607. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[3] Vgl. Bettinelli, l. c. S. 96. Also nicht von Rinuccini, wie Clément & Larousse im *Dictionnaire lyrique*, S. 500 schreiben.

[4] Mailand, den 24. Aug. 1607. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vergl. Davari, l. c. Seite 10.

[5] Wie Ambros, l. c. IV. S. 295 angiebt.

[6] Nicht zu verwechseln mit den *Scherzi mus. in stilo recitativo. Ven. 1632.*

[7] Sie enthalten auch zwei Nummern von Giulio Cesare M. Derselbe machte

Giulio Cesare seinen Bruder gegen die Angriffe Artusi's vertheidigt. Die *Scherzi musicali* wurden außer der Originalauflage noch 1609, 1615 und 1628 abgedruckt.

Nach dem Zeugniß seines Bruders ist Monteverdi's Thätigkeit in Mantua eine sehr anstrengende gewesen. Er hatte nicht allein die Hofmusik zu leiten und beim Kirchendienst mitzuwirken, er mußte auch überall dort gegenwärtig sein, wo die herzogliche Kapelle beschäftigt war; dazu bot sich bei der bekannten großen Neigung des Herzogs für Festlichkeiten jeder Art gar oft Gelegenheit.[1] Nach so vielfachen Anstrengungen mußte ihm daher der ihm im Juli 1607 bewilligte mehrwöchentliche Urlaub um so willkommener sein. Mit Frau und Kindern wendet er sich nach Cremona zum Vater. Nach dem vorhin angegebenen Briefe des Padre Cherubino Ferrari zu schließen, muß sich Monteverdi im Monat August auch in Mailand aufgehalten haben. Doch gewiß nur kurze Zeit, denn die Sorge um seine Gattin nöthigte ihn zur schnellen Rückkehr. Claudia war nämlich von einer Krankheit befallen, von der sie zum größten Schmerze der Ihrigen leider nicht mehr genesen sollte. Im Monat September erlag sie ihrem Leiden im Hause ihres Schwiegervaters.

Obwohl nun Monteverdi nach einem so schweren Schicksalsschlage mehr als jemals vollkommener Ruhe bedurft hätte, wurde er doch bald wieder zu neuer, verdoppelter Thätigkeit aufgefordert. Die Zurüstungen zu den bevorstehenden Festlichkeiten bei Gelegenheit der Hochzeit des Erbprinzen von Mantua mit der Infantin Margarethe von Savoyen hatten inzwischen begonnen und Monteverdi's Antheilnahme dringend nothwendig gemacht. Zur Verherrlichung des frohen Ereignisses waren Musikaufführungen geplant worden, die alles bisher Dagewesene in Schatten stellen sollten. Man hatte den Florentiner Ottavio Rinuccini veranlaßt, eine neue Oper zu schreiben, und für die Komposition derselben Monteverdi in Aussicht genommen. Im Auftrage des Herzogs wandte sich daher F. Follino mit einem Schreiben[2] an den noch immer in Cremona weilenden Künstler. In herz-

---

sich noch weiter als Komponist bekannt durch seine 1620 in Venedig gedruckten *Affetti Musici . . . ne quali si contengono Motetti à 1. 2. 3. 4. & sei voci.* Exemplar in der Gymnasialbibl. zu Frankfurt a/M.

[1] — *non solo per il carico de la musica tanto da Chiesa quanto da camera che tiene* (il mio fratello), *mà per altri servitii non ordinarii, essendo che (servendo a Gran Prencipe) la maggior parte del tempo si trova occupato hora in Tornei, hora in Balleti, hora in Comedie, & in varie concerti, & finalmente nello concertar le due viole bastarde . . .* Giulio Cesare M. in seiner *Dichiaratione.*

[2] Aus Mantua 24. Sept. 1607. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vgl. Davari, l. c. Seite 12.

lichen Worten drückt er demselben das innige Mitgefühl aus, welches das ganze herzogliche Haus bei der Nachricht von dem unersetzlichen Verluste empfunden habe — doch solle er sich in Gottes Willen fügen, sein Leid zu vergessen suchen und so schnell als möglich nach Mantua zurückkehren, denn jetzt sei der Moment gekommen, sich den denkbar höchsten Ruhm erwerben zu können.[1]

In den ersten Tagen des folgenden Monats finden wir Monteverdi wieder in Mantua. Rinuccini hatte unterdessen den Plan zur Oper *Arianna* (Ariadne) entworfen und war am 23. Oktober selbst in Mantua eingetroffen,[2] um mit Monteverdi die nothwendigen gemeinsamen Berathungen vorzunehmen. Uebrigens stand die Aufführung der *Arianna* zu den bevorstehenden Festlichkeiten eine Zeit lang in Gefahr: Der Komödiendichter Francesco Cini machte wiederholt Anstrengungen, seine Oper *Tetide*, die Peri in Musik gesetzt hatte, zur Annahme zu bringen.[3] Seine Bemühungen waren aber vergeblich, sie scheiterten an dem festen Entschluß des Herzogs, der die seinem Kapellmeister und Rinuccini überwiesenen Aufträge nicht zurückziehen wollte.

Während Monteverdi mit der Komposition zur *Arianna* eifrigst beschäftigt war, bereitete man für den Karneval[4] des Jahres 1608 eine neue Oper vor: Die *Dafne* Marco da Gagliano's. Unter den Sängerinnen, welche an dem Erfolg der *Dafne* einen hervorragenden Antheil hatten, befand sich die junge Römerin Caterina Martinelli. Monteverdi hatte derselben die Titelrolle in der *Arianna* zugedacht, ihr auch schon einen guten Theil einstudiert — da wurde sie krank und verschied schon am 9. März 1608 im Alter von 18 Jahren.[5] Caterina's Tod verursachte den Vorbereitungen zur Festoper keine geringen Störungen. Nach vielem Bemühen fand man endlich in Virginia Andreini, *la Florinda* genannt, eine Künstlerin, welche für die Verstorbene genügenden Ersatz zu bieten versprach und auch

---

[1] — *questo è il punto d'acquistarsi il sommo di quanta fama puo haver un huomo in terra . . .*

[2] — *della venuta gia due giorni sono del S. Rinuccini . . .* Brief Aless. Striggi's. Mantua, 25. Okt. 1607. Orig. im *Arch. Gonz.* Vergl. Davari, l. c. Seite 12.

[3] Vergl. seine Briefe aus Florenz, den 29. Sept. und 26. Okt. 1607. S. Davari, S. 98. 101.

[4] Nicht mit *Arianna* zugleich, wie Ambros, l. c. Bd. IV. S. 289 und 357 schreibt.

[5] Die Inschrift auf dem ihr vom Herzog gewidmeten Grabmonument in der Kirche *del Carmine* in Mantua siehe bei Quadrio, l. c. Bd. III. Parte II. S. 533. Degl. bei Canal, l. c. S. 85. Caterina war 1603 nach Mantua gekommen und Monteverdi's Schülerin geworden.

später die auf sie gesetzten Hoffnungen in reichstem Maße erfüllte.[1] Schon im Februar hatte Monteverdi die *Arianna*-Partitur fertig gestellt. Allein fast hätte er sich durch die Ueberanstrengungen, die er sich wegen der Kürze der Zeit auferlegen mußte, zu Grunde gerichtet.[2] Mit peinlichster Sorgfalt überwachte er die Proben, die nach seiner eigenen Versicherung fünf volle Monate in Anspruch nahmen.[3] Endlich, in den letzten Tagen des Mai, war die Zeit der Aufführung gekommen.

Die Hochzeit des fürstlichen Paares hatte schon im März in Turin stattgefunden, der feierliche Einzug in Mantua war aber bis zum Mai verschoben worden. Eine ausführliche Beschreibung aller in Mantua zu Ehren der Vermählten veranstalteten Festlichkeiten lieferte auf Befehl des Herzogs F. Follino.[4] Seiner Schrift verdanken wir eine Menge höchst interessanter Einzelheiten. Er führt uns zunächst die Namen der von nah und fern herbeigeeilten hohen Gäste an, schildert dann die am Pfingstsonntage in S. Andrea erfolgte feierliche Gründung des Erlöserordens und berichtet (S. 29 ff.) eingehend über die Aufführung der Festoper.

Die *Arianna* wurde am 28. Mai 1608, am Mittwoch[5] nach Pfingsten, zum ersten Male aufgeführt. Der 28. Mai war nicht allein für Monteverdi ein Tag von größter Bedeutung, er war es auch für ganz Mantua: Ein so großartiges Schaustück hatten die Mantuaner noch nie erlebt und sollte mit einem solchen Aufwande von Pracht und Glanz in ihren Mauern nie wiederkehren. Das Theater, das nach Follino's Versicherung mehr als 6000 (?) Personen aufnehmen konnte, reichte nicht einmal hin für alle fremden Ritter, die sich im Gefolge der vielen fürstlichen Gäste befanden. Die einheimischen Edelleute mußten sämmtlich zurückgewiesen werden, und es kostete dem Hauptmann der herzoglichen Bogenschützen viel Mühe, den Eingang zum Theater frei zu halten und des Tumults vor demselben Herr zu werden. »War

[1] Bonini: *Discorsi e regole sora* (!) *la musica.* MS. in der *Bibl. Riccardiana* zu Florenz. Siehe Adrien de La Fage's *Essais de Diphthérographie musicale. Paris, 1864.* Seite 172.

[2] — *la brevità del tempo fu cagione ch'io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'Arianna* . . . so schreibt M. selbst in seinem Briefe vom 1. Mai 1627. Orig. im *Arch. Gonz.* Siehe Davari, l. c. Seite 75.

[3] — *l'Arianna che ci volsero cinque mesi di prova con molta instanza* . . . M. in seinem Briefe vom 9. Jan. 1620. Orig. wie oben. Siehe Davari, l. c S. 66.

[4] *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Prencipe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia. In Mantova (Aurelio & Lodovico Osanna) 1608.* Ein Exemplar in der *Bibl. Nazionale* zu Florenz.

[5] Canal, l. c. S. 110 citiert fälschlich *martedì* für *mercordì.*

schon jene Oper«, schreibt Follino, »allein ihrer Dichtung und der darin auftretenden Personen wegen eine schöne zu nennen, so wurde sie ein Gegenstand höchster Bewunderung, nachdem sich ihr die Musik des Herrn Claudio Monteverdi zugesellt hatte, eines Mannes, dessen Tüchtigkeit der Welt genugsam bekannt ist und der sich bei dieser Gelegenheit selbst übertroffen hat. Das hinter der Scene aufgestellte Orchester begleitete fortwährend, sich dem Charakter des Gesanges anschmiegend,[1] die ausgezeichneten Stimmen der Sänger und Sängerinnen. Alles gelang wunderbar. Und der Klagegesang der von Theseus verlassenen Ariadne wurde mit so großer Innigkeit vorgetragen und in so rührender Weise dargestellt, daß alle Zuhörer aufs Tiefste davon ergriffen wurden und kein Frauenauge thränenlos blieb.« Follino theilt dann den vollständigen Text der Oper mit, hie und da streut er auch über die Inscenierung einige Worte ein, die genügend die Fertigkeit erkennen lassen, mit welcher man schon damals die schwierigsten technischen Aufgaben zu überwinden verstand.

Die Aufführung dauerte $2^1/_2$ Stunden[2]. Wie beim *Orfeo*, befand sich auch hier das Libretto in den Händen der Zuhörer. Es wurde 1608 in Florenz gedruckt[3], erschien dann wiederholt mit den übrigen Werken Rinuccini's und wurde zuletzt noch 1802 in Livorno herausgegeben[4].

Canal hat in seiner schon oft angeführten Arbeit (S. 112 ff.) bezweifelt, daß Monteverdi die *Arianna* allein, ohne Mithülfe anderer Meister komponiert habe. Wir wollen den Leser nicht mit den dort angegebenen Argumenten ermüden. Canal hat damit nur Verwirrung angerichtet. Wir wissen bereits, dass Cini's Briefe lediglich die Aufführung seiner Oper *Tetide* mit der Musik Peri's bezweckten. Peri stand zur *Arianna* in keinerlei Beziehung. Und wenn Canal (S. 114 und 115) weiter annimmt, Sal. Rossi, Gastoldi, Giulio Cesare Monteverdi u. A. hätten mit Intermedien ebenfalls an der *Arianna* Antheil genommen, so hat er damit seinen Irrthum noch vergrößert. Gewiß lag ihm nur ein unzureichendes Excerpt aus Follino's Be-

---

[1] — *gli stormenti (!) collocati dietro la scena con la variatione della musica variavano il suono* . . . S. 30.

[2] Follino, l. c. S. 65.

[3] *L'Arianna, tragedia del Sig. Ottavio Rinuccini, Gentil'huomo della camera del Re Cristianissimo. Rappresentata in musica nelle reali nozze del . . . . In Firenze, nella stamperia de' Giunti.* MDCIIX. — Allacci's Angaben in seiner *Drammaturgia, Ven. 1755.* S. 106 sind falsch.

[4] *Drammi musicali di Ottav. Rinuccini, Livorno, Masi & Co. 1802. In occasione delle nozze Martellini-Poggiali.* — Hierin *La Dafne*, *L'Euridice* und *L'Arianna.*

schreibungen vor, denn sonst wäre er gewahr geworden, daß jene Intermedien zur *Idropica* des Guarini gehörten. Wenn Monteverdi wirklich nur die »Arie«, den berühmten Klagegesang, in Musik gesetzt hätte, wie konnte er dann später schreiben, er wäre den ihm durch die Komposition zur *Arianna* auferlegten Anstrengungen fast zum Opfer gefallen?[1] Monteverdi sagt uns selbst in seinem Briefe aus »Cremona, am 2. December 1608«, er habe für jene Festlichkeiten 1500 Verse komponiert[2]. Wie und wo will man dieselben unterbringen, wenn man nicht den größten Theil seiner Arbeit auf Rechnung der *Arianna* (964 Verse) setzen will?

Mit der *Arianna* war Monteverdi's Thätigkeit an den Hochzeitsfesten keineswegs beendet. Am 2. Juni gab man Guarini's Komödie *Idropica*. Schon im XVI. Jahrhundert, und wohl noch früher, war es Sitte geworden, Aufführungen von Schauspielen[3] — wenn sie der Feier irgend eines festlichen Ereignisses galten — mit einem gesungenen Prolog einzuleiten und die Zwischenakte mit Musikstücken, Intermedien, auszufüllen. Solche Zwischenstücke, die weder unter sich, noch mit dem recitierenden Drama im Zusammenhang zu stehen brauchten, nahmen zumeist auf den gerade vorliegenden Anlaß zur Festlichkeit Bezug und erregten damit natürlich das Hauptinteresse der Zuhörer. Es entsprach also ganz der Gewohnheit damaliger Zeit, wenn Herzog Vincenz für die Aufführung der *Idropica* solche *Intermezzi* nicht entbehren wollte, boten sie doch auch, außer vielseitiger Abwechselung, gute Gelegenheit zu allerhand artigen Anspielungen auf die vorliegende Feier. Mit der Dichtung eines Prologs und der nothwendigen vier Intermedien war der unermüdliche Gelegenheitspoet Gabriel Chiabrera betraut worden. Monteverdi hatte den Prolog in Musik gesetzt. »Nachdem« — so berichtet Follino S. 74 — »die Kardinäle, Fürsten, Gesandten und eingeladenen Damen ihre Plätze eingenommen hatten, gab man vom inneren Theile des Bühnenraumes her das gewöhnliche Trompetensignal[4]. Als dasselbe zum dritten Male ertönte, verschwand schnell, wie in einem Augenblick, der große Vorhang. Man erblickte drei dichte Wolken, die mit so großer Kunst verfertigt waren, daß sie wie natürliche erschienen; unter ihnen sah man hin und her wogende Wellen, aus denen sich nach und nach

[1] Vergl. Seite 347 Note 2.

[2] Siehe Dokument 6.

[3] Vergl. Cappuccini: *Sulla rappresentazione delle commedie del Cinquecento* — im Januarheft der *Rassegna Italiana, Anno VII. 1887.*

[4] — *si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar à suonar la terza volta sparì con tanta velocità in un batter di ciglia la gran cortina . . .*

der Kopf eines Weibes hervorhob. Es war Manto, die Gründerin von Mantua. In genau abgemessenen Bewegungen stieg sie langsam empor, und als die Trompeten zu spielen aufhörten, hatte sie das Ufer einer kleinen Insel erreicht. Dort, im Schilfrohr stehend, sang sie zur Begleitung einiger hinter der Scene aufgestellten Instrumente mit solcher Zartheit, daß sie alle Zuhörer mit sich fortriß«. Follino theilt nun den Text des Prologs und der folgenden vier Intermedien mit. Dem Architekten und Erfinder der Maschinen, Antonio Maria Vianini, zollt er das wohlverdiente Lob und preist in überschwenglichen Worten Musiker, Sänger und Sängerinnen. Die *Intermezzi* hatten fünf Musiker komponiert: Salomon Rossi das erste, Don Gio. Giacomo Gastoldi das zweite, Monco das dritte, Giulio Cesare Monteverdi das vierte und endlich Paolo Biat die Schlußgesänge[1].

Im Verlauf der folgenden Festvorstellungen trat Monteverdi noch einmal in den Vordergrund: Am Mittwoch, dem 4. Juni[2], also genau eine Woche nach der *Arianna*-Aufführung gab man den *Ballo dell' Ingrate*, von Ottavio Rinuccini gedichtet und von Monteverdi in Musik gesetzt. Auch hier wieder hatte unser Künstler es verstanden, seiner Tonsprache jene packende, das Herz auf's Tiefste ergreifende Gewalt zu verleihen. Nach dem Zeugnisse Follino's gestaltete sich die Aufführung des *Ballo* zu einem abermaligen Triumphe der Monteverdischen Kunst. Das Libretto wurde ohne Angabe des Autors in Mantua 1608, gewiß noch vor der Aufführung, gedruckt[3].

Obgleich Monteverdi an den übrigen Schaustücken keinen hervorragenden Antheil mehr hatte, war er doch mit der ihm untergestellten Kapelle überall nöthig und hatte während der ganzen Feier vollauf zu thun; besonders aber noch bei dem glänzenden Turnier und dem von Alessandro Striggio verfaßten *Balletto.*

Am 10. Juni endlich hatte die lange Reihe der rauschenden Feste ihr Ende erreicht. Leider hat Follino, außer Monteverdi, keinen einzigen andern Künstler namhaft gemacht. Nach seiner Versicherung aber (S. 74) sollen bei sämmtlichen Musikaufführungen nur Angestellte des Herzogs gewirkt haben, zwei allein ausgenommen. Wahr-

[1] — *Monteverdi si è tolto il prologo; Salomone il primo intermedio; don Gio. Giacomo il secondo; messer Monco il terzo; il fratello di Monteverdi il quarto, e Paolo Biat la licenza* . . . Brief Carlo Rossi's vom 27. Febr. 1608. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Canal ist sonach auf SS. 39, 50, 96 und 114 zu verbessern. — Monco und Biat sind gänzlich unbekannte Tonsetzer.

[2] Follino, l. c. S. 124.

[3] *Mascherata dell' Ingrate, ballo del Sereniss. Sig. Duca, danzato per le nozze . . . In Mantova, per gli Heredi di Francesco Osanna, stampator ducale. 1608.* 4°. Ein Exemplar in der *Bibl. naz.* zu Florenz. Vergl. Melzi, *Dizion. delle opere anonyme.* Bd. II. S. 467.

scheinlich sind damit Marco da Gagliano und Sante Orlandi, der Nachfolger Monteverdi's in Mantua, gemeint. Um so größere Bewunderung müssen wir den Leistungen der herzoglichen Kapelle zollen, die in so glänzender Weise eine ganze Reihe schwierigster Aufgaben zu lösen vermocht hatte. Nach Doni's Angabe[1] konnte Monteverdi, da er über sehr tiefe Bässe und sehr hohe Soprane verfügte, mit einem Stimmenumfang von nicht weniger als vier Oktaven operieren. Auch Doni nennt keine Namen. Wir werden aber nicht fehl gehen, wenn wir den nachfolgenden Künstlern, die in den Dokumenten des Archivs Gonzaga als hervorragende Virtuosen genannt werden, einen großen Theil an dem guten Gelingen der Musikaufführungen zuschreiben: Zunächst der schon erwähnten Darstellerin der *Arianna*, Virginia Andreini[2]; ferner der Schwester des Madrigalisten Salomon Rossi — *la Madama Europa*; den Sängern Francesco Campagnolo und Don Bassano Casola aus Lodi und den Geschwistern Francesco und Sabina Rasi[3].

Von Monteverdi's Festkompositionen ist leider nur wenig erhalten geblieben. Mit Ausnahme des *Lamento d'Arianna* und des *Ballo dell' Ingrate* ist alles verloren gegangen. Auf den *Ballo* scheint der Komponist noch in seinem Greisenalter großen Werth gelegt zu haben, denn er ließ ihn 1638 mit den *Madrigali guerrieri & amorosi* zusammen drucken.[4] Von der Oper *Arianna* besitzen wir nur den erwähnten Klagegesang. Er wurde im Jahre 1623 in Orvieto mit Werken anderer Autoren zum ersten Male gedruckt, jedoch ohne Angabe des Komponisten.[5] Monteverdi legte später dem *Lamento d'Arianna* lateinische Textworte unter, wandelte ihn so zu einem *Pianto della Madonna* um und veröffentlichte ihn in dieser Gestalt am Schluß seiner *Selva morale e spirituale, Venetia 1640/1*. Im *Sesto libro de' Madrigali* (Ven. 1614) finden wir endlich einen Theil des *Lamento* in fünfstimmiger Bearbeitung vor, wir werden darauf später noch

[1] *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica. Roma 1640.* S. 154: — *trovo che i termini della voce humana s'estendono fino in 4 ottave . . . E tanta era la distanza d'alcuni concenti numerosi composti, & fatti cantare in Mantova dal Monteverdi per la commodità che haveva di certi Bassi molti profondi & d'alcune fanciulle che cantavano molto acuto . . .*

[2] Sie war eigentlich von Beruf Schauspielerin. Den Beinamen *la Florinda* erhielt sie nach ihrer vorzüglichen Wiedergabe der Titelrolle von *La Florinda dei Fedeli*, einer Tragödie Gio. Batt. Andreini's, ihres Gemahls.

[3] Vergl. Canal, l. c. Seite 85 und 86.

[4] In der Vorrede von *Les Gloires de l'Italie* meint Gevaert, es sei unsicher, ob der *Ballo dell' Ingrate* jemals gedruckt worden sei. Sein Zweifel ist also hinfällig, er citiert übrigens ungenau: *Donne ingrate.*

[5] *Il maggio fiorito, arie, sonetti e madrigali à 1. 2. 3 de div. autori . . . Orvieto, 1623.* Näheres siehe im bibliogr. Theile.

zurückkommen. Die genannten gedruckten Ausgaben enthalten alle nur Bruchstücke des berühmten Klagegesanges. Zum Glück besitzen wir ihn vollständig. Die von mir in allen größeren Bibliotheken Nord- und Mittelitaliens eifrig betriebenen Nachforschungen nach der *Arianna*-Partitur hatten wenigstens einigen Erfolg: In der Nationalbibliothek zu Florenz fand ich in einer Handschrift aus dem ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts den ganzen *Lamento* — 85 Verse umfassend. Das werthvolle Manuskript[1] enthält auf fünfzig beschriebenen Notenblättern in 4 oblongo sechszehn, meist monodische Gesänge mit Baßbegleitung. Der *Lamento d'Arianna* beginnt von Seite 16 und endigt auf Seite 33. Nirgends, auch nicht beim *Lamento*, sind Namen der Komponisten angegeben. Die äußere Ausstattung der Handschrift, Pergamenteinband mit Goldschnitt und Seidenbandverschluß, läßt vermuthen, daß sie ehemals dem Gebrauche einer hohen Dame, vielleicht einer Prinzessin aus dem Hause Medici, diente. Sie ist sauber und korrekt geschrieben, keineswegs aber von Monteverdi's Hand.

Die mantuanischen Hochzeitsfeste verbreiteten Monteverdi's Ruhm über ganz Italien und weit darüber hinaus. Seine *Arianna*, besonders der *Lamento*, wurde bald eine der bewundertsten Kompositionen. »Die Gesänge (*l'arie*) dieser Oper«, so schreibt Marco da Gagliano in der Vorrede seiner *Dafne*,[2] »sind so ausgezeichnet komponiert, daß man in Wahrheit versichern kann, der Preis der antiken Musik habe sich erneuert, denn sie rührten das ganze Theater sichtlich zu Thränen.« Aehnlich drückt sich Coppini aus: Man brauche nicht mehr über die Wunder der Musik der Alten zu erstaunen, habe doch Monteverdi mit seiner *Arianna* ähnliche Wunder bewirkt, indem er es verstanden, den Zuhörern durch neue und zum Herzen gehende Töne (*soavi note*) zahllose Thränen zu entlocken.[3] Giovan-Battista Doni nennt den *Lamento d'Arianna* geradezu die schönste Komposition, die bisher (1640) für das Theater geschrieben worden sei.[4]

Wie oft nun die so viel gepriesene Oper in Mantua zur Aufführung gelangte, läßt sich nicht mehr ermitteln. Sie wurde, wie wir später näher nachweisen werden, während des Karnevals von 1614 auch in Florenz und noch 1640 in Venedig gegeben.

---

[1] Signatur: Klasse XIX. Nr. 114.

[2] *Firenze, Marescotti 1608.*

[3] Im *Terzo libro della musica di Cl. M. Milano 1609 — Cl. M. è giunto nella musica à tale eccellenza, che non più devono parere strani quegli effetti d'armonia, i quali con molta meraviglia leggiamo nelle carte antiche. Di questo trà molti altri componimenti, chiara fede ne fà L'Arianna . . . hà potuto trarre à viva forza dagli occhi del famoso teatro à mille à mille lagrime . . .*

[4] l. c. Seite 61. Desgl. in *Trattati di Musica*, Bd. II. S. 25.

4.

1608—1612.

Bald nach Beendigung der glanzvollen Hochzeitsfeste kehrte Monteverdi in Begleitung seiner beiden Söhne nach Cremona zu seinem alten Vater zurück. Die übermäßigen Anstrengungen der vergangenen Monate brachten ihm nun unheilvolle Folgen. Schon ganz erschöpft in seiner Vaterstadt angekommen, wurde er von einem so heftig auftretenden Nervenleiden ergriffen, daß sein Leben Monate lang in nicht geringer Gefahr schwebte. Aus dieser trübseligen Zeit stammen die beiden uns erhalten gebliebenen Briefe seines Vaters. In dem ersten,[1] an den Herzog Vincenz gerichteten Schreiben schildert Balthasar Monteverdi in rührenden Worten das beklagenswerthe Unglück seines Sohnes: »Claudio Monteverdi Ew. Durchlaucht unterthänigster Diener und mein theuerster Sohn, der mir immer Gehorsam entgegengebracht und mit dem größten Eifer stets danach gestrebt hat, sich durch tugendsamen Wandel auszuzeichnen, kam vor vier Monaten schwer krank nach Cremona. Das Klima in Mantua, das ihm von jeher schädlich gewesen, sowie übergroße Arbeitslasten waren die Ursachen seines Leidens. Aber mehr noch die bedrängte Lage und Geldnoth, in die er nach dem Tode seiner armen Claudia gerathen war; denn sein eigenes Einkommen hatte kaum genügt, für sich und seine Söhne nur die nöthigsten Lebensmittel zu beschaffen.« Der besorgte Vater gedenkt dann der großen Opfer, die er für seines Sohnes Familie so oft hat leisten müssen, besonders während Claudio's Aufenthalt in Ungarn und in Flandern. Weitere Opfer, so meint er, würden den Ruin seines Hauses nach sich ziehen. Am Schluß des Briefes bittet er den Herzog inständigst, seinem Sohne den Kirchendienst[2] übertragen zu wollen. Damit wäre auch der Noth geholfen, denn jenes Amt brächte 400 Scudi festes Gehalt und noch 150 Scudi an außerordentlichen Zuschüssen ein.[3] Wenn aber Claudio nach Mantua zurückkehren und sich wieder den gewohnten Anstrengungen zuwenden müßte, so wäre sein Leben sicher in kurzer Zeit dem Tode preisgegeben.

---

[1] Aus Cremona, 9. Nov. 1608. Orig. im *Arch. Gonz.* zu Mantua.

[2] Näheres ist nicht angegeben, zweifellos aber die Kapellmeisterstelle in *S. Barbara*, der Hofkirche, gemeint, welches Amt dort nachweisbar von 1582—1609 Gio. Giacomo Gastoldi ausübte.

[3] — *da questa via trara quatrocento scudi di fermo et cento et cinquanta de stravaganti* . . .

Da hierauf bis gegen Ende des laufenden Monats keine Antwort erfolgte, schrieb Balthasar Monteverdi einen zweiten Brief,[1] fast gleichen Inhalts wie der eben mitgetheilte, und sandte denselben an die Herzogin Eleonora. Er wiederholte diesmal das Gesuch bezüglich des Kirchendienstes nicht, sondern bat, seinen Sohn in Gnaden (*licenza con bona gratia*) entlassen zu wollen. Allein der Herzog hatte eine andere Entscheidung getroffen, denn er beauftragte seinen Sekretär Chieppio, Monteverdi unverzüglich zurückzurufen. Dieser antwortete nun selbst. Sein Brief, an Chieppio gerichtet, und aus Cremona, vom 2. Dez. 1608 datiert, gehört zu den wichtigsten aller uns von seiner Hand erhalten gebliebenen Schriftstücke.[2] Eingangs desselben bespricht er seine kaum überstandene Krankheit und schildert dann seine große Nothlage in ähnlichen Worten, wie es Balthasar Monteverdi schon gethan. Seine aufreibende Thätigkeit während der vergangenen Hochzeitsfeier, seine mühevollen Arbeiten und großen Anstrengungen hatten ihm nicht die geringste Belohnung eingebracht, nicht einmal — er beklagt sich ausdrücklich darüber — eine kleine öffentliche Anerkennung von Seiten des Herzogs. Er fühlte sich zurückgesetzt und in seinen Hoffnungen betrogen. Daher die Bitterkeit, die sich in dem Briefe an Chieppio unverhohlen kundgiebt. »Hätte Oratio della Viola,« so schreibt er, »nur seine gewöhnliche monatliche Besoldung gehabt,[3] so wäre es ihm wohl sehr schwer gewesen, sich eine jährliche Einnahme von 500 Scudi zu verschaffen, gleichfalls hätte es Luca Marenzio (ohne Nebeneinkünfte) kaum zu derselben Summe bringen können, ebenso Filippo di Monte und Palestrina,[4] der seinen Söhnen mehr als 1000 Scudi hinterließ; desgleichen Luzzasco und Fiorini, von denen jeder (eine Rente von) 300 Scudi ersparen und später den Söhnen hinterlassen konnte, endlich — um nicht mehr zu sagen — hätte sich Franceschino Rovighi[5] wohl anstrengen müssen, 7000 Scudi zusammenzubringen, wenn er nur das gewöhnliche, kaum für einen Herrn und zur Bekleidung eines Dieners hinreichende Gehalt gehabt hätte. Wie soll ich nun auskommen, der ich doch

[1] Dok. 5.

[2] Dok. 6.

[3] Die folgende Stelle ist, wie mir scheint, im ital. Original etwas undeutlich ausgedrückt. Der Leser möge sie im Dok. 6 nachsehen.

[4] M. schreibt *Palestina*.

[5] Rovigo starb im Okt. 1597 — 55 Jahre alt. Vergl. Davari, l. c. S. 7 und Canal, S. 41 und 72. Zu den von Canal und Eitner (*Bibliogr. der Musiksammelwerke*) angeführten Kompositionen R.'s sind noch die folgenden hinzuzufügen: Ein fünfstimmiges Madrigal — *Misera che farà* in *L'Amorosa Caccia de div. ecc^mi musici mantovani. Ven. 1588* und eine fünfstimmige Messe in *Missae dominicales quinis voc. div. autorum, Mediolani 1592.*

noch zwei Söhne habe? ... Ich weiß sehr wohl, daß S. Hoheit der Herzog mir gewogen ist, und kenne ihn auch als einen höchst freigebigen Fürsten, aber ich bin in Mantua nur vom Unglück verfolgt worden. Ihr werdet mir das glauben, wenn ich Euch sage, daß der Herzog, der mir erst das Einkommen Claudia's belassen wollte, dann plötzlich — nachdem ich nach Mantua zurückgekehrt war — anderen Sinnes wurde und zu meinem Mißgeschick sein Versprechen zurückzog, wodurch ich nun schon mehr als 200 Scudi verloren habe und jeden Tag mehr verliere. Der Herzog hatte ferner bestimmt, mir 25 Scudi monatlich zu gewähren, aber zu meinem Unglück wieder fünf davon genommen. Soll ich Euch noch deutlicher meine Lage zeichnen? Man gab 200 Scudi Marco da Gagliano,[1] der so gut wie nichts that, und mir, der ich that, was ich that, nichts!«

Monteverdi schien wirklich fest entschlossen zu sein, nicht wieder nach Mantua zurückzukehren; denn am Ende seines Briefes wiederholte er die schon von seinem Vater ausgesprochene Bitte um Entlassung. Allein sie wurde ihm nicht gewährt. Monteverdi übernahm wieder sein Amt, hatte aber bald die Genugthuung, seine langjährigen treuen Dienste besser als bisher belohnt zu sehen. Durch herzogliches Dekret vom 19. Januar 1609 wurde ihm und seinen Erben eine jährliche, außerordentliche Pension von 100 Scudi zugewiesen und sein Gehalt vom 27. desselben Monats an auf 300 Scudi erhöht.[2] »Nachdem Wir Uns entschlossen haben,« so heißt es in dem Dekret vom 19. Januar, »die vieljährigen Dienste, die Uns Herr Claudio Monteverdi in seiner Eigenschaft als Kapellmeister geleistet, zu belohnen und der Welt einen Beweis von der Wohlgeneigtheit zu geben, mit der Wir immer seine Dienste aufgenommen haben, bestimmen Wir hiermit, daß dem obgenannten Monteverdi, sowie seinen Erben und Nachkommen beiderlei Geschlechts, eine jährliche Pension von 100 Scudi zu je sechs Lire Unserer Münze ausgezahlt werde, und machen damit demselben ein freies, immerwährendes und unverletzliches Geschenk.«

Monteverdi, wohl zufrieden mit einer solchen Anerkennung, wandte sich nun wieder mit gewohntem Eifer der früheren Thätigkeit zu. Im August und September 1609 befand er sich abermals in Cremona, denn zwei seiner uns überkommenen Briefe sind von dort datiert.[3] Im folgenden Jahre beschäftigte ihn die Herausgabe neuer, diesmal geistlicher Kompositionen. Er verband damit keine geringere Absicht, als sie dem Papste zu widmen und ihm persönlich zu überreichen.

---

[1] M. schreibt *Marco de Galliani.*

[2] Siehe Dok. 7 und Davari, l. c. S. 22.

[3] 24. Aug. und 10. Sept. — Orig. im *Arch. Gonz.*

Im November 1610 machte er sich nach Rom auf, ausgerüstet mit eigenhändigen Empfehlungsbriefen seines Herrn an die Kardinäle Montalto und Borghese. Die beiden Kirchenfürsten müssen sich seiner warm angenommen haben, denn ihre Antwortschreiben an den Herzog Vincenz sind voll des höchsten Lobes für ihn. »Einer Person von so ausgezeichneten Eigenschaften,« schreibt Montalto,[1] »einem Manne, der Ew. Hoheit so lieb und werth ist, werde ich immer das höchste Wohlwollen entgegenbringen« — »ich werde ihn in Allem nach Kräften unterstützen,« berichtet Kardinal Borghese,[2] »und werde mich für ihn verwenden, wo ich ihm dienlich sein kann, denn auch ich bin ihm seiner Tüchtigkeit wegen wohlgeneigt.« Mit Hülfe der beiden Kardinäle erlangte Monteverdi gewiß ohne Schwierigkeit den erbetenen Zutritt zum Oberhaupt der Kirche. Die neuen Kompositionen, die er dem Papste Paul V.[3] widmen und überreichen durfte, trugen den Titel: *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus* . . .[4] Die Hauptnummer des ganzen Werkes, die sechsstimmige Messe, hatte Monteverdi über Motive der Gombert'schen Motette *In illo tempore* »mit großem Fleiße und vieler Mühe«[5] komponiert. Ihr wurde auch die Ehre zu theil, in die Chorbücher der Sixtinischen Kapelle eingetragen zu werden. Die noch jetzt im Archiv der Sixtina befindliche Abschrift[6] ist nicht die älteste, sie stammt aus dem Jahre 1683. Giuseppe Vecchi, der Kapellmeister pro tempore, ließ sie in dem genannten Jahre *ob supradicti* (Paul V.) *pontificis memoriam et tanti viri* (Monteviridi) *excellentiam* wieder neu herstellen, nachdem die alte »von der gefräßigen Feuchtigkeit inwendig fast völlig zernagt worden war«. Im Jahre 1724 wurde der Codex unter dem Kapellmeister pro temp. D. Pietro Bastianello restauriert. Die hierin, sowie in den einzelnen gedruckten Stimmheften enthaltene Widmung beweist, daß Monteverdi noch damals

---

[1] Rom, 23. Nov. 1610. Orig. im *Arch. Gonz.*

[2] — *resterò dunque tenuto al medesimo Monteverdi di quelle che si contenterà di offerirmene, al quale son anco affettionato per le sue virtù proprie* . . . Rom, 4. Dec. 1610. Orig. wie oben.

[3] Nicht Clemens VIII, wie Fétis, l. c. VI. S. 181 schreibt. Die Angaben Clément's in *Les musiciens célèbres, Paris 1878* S. 15, M.'s Reise nach Rom betreffend, sind ebenfalls unrichtig.

[4] Siehe im bibliogr. Theile sub 1610. Die Tenorstimme des Dedikationsexemplars ist erhalten geblieben, sie befindet sich in der *Bibl. Casanatense* zu Rom. Der Einband ist mit Goldschnitt geschmückt und trägt auf dem Vorderdeckel das in Gold gepreßte päpstliche Wappen.

[5] So berichtet der Sänger Bassano Casola. Siehe Dok. 8.

[6] Codex No. 107. Vergl. Haberl, *Katalog der Musikwerke im päpstlichen Archiv.* S. 35. *Monatshefte für Musikgeschichte 1887.*

(1610) viel unter allerlei hämischen Angriffen zu leiden gehabt hatte. In nicht ungeschickter Weise verwendet er seinen Namen zu einem Wortspiele, in welchem er um des Papstes Segen bittet, damit dadurch der Mund seiner Widersacher endlich geschlossen werde: *Quo igitur sacri concentus eximio ac pene divino tuo fulgore Illustrati splendescant, et quo suprema impertita benedictione* m o n s *exiguus ingenii mei magis ac magis* v i r e s c a t *in dies et* c l a u d a n t u r *ora in* C l a u d i u m *loquentium iniqua, ad tuos sanctissimos pedes provolutus has meas, qualescunque sunt, lucubrationes defero et exhibeo.*

War wohl der Hauptzweck seiner römischen Reise der, dem Papste persönlich seine Ergebenheit zu bezeugen, so schien ihn nicht minder ein anderes, ihm gleich nahe liegendes Interesse dazu bewogen zu haben. Er bemühte sich nämlich, seinem damals zehnjährigen Sohne Francesco, den er für den geistlichen Stand zu erziehen wünschte, eine Freistelle im *Seminario Romano* zu verschaffen. Und da er sich von einer persönlichen Bewerbung den besten Erfolg versprach, so mochte er sich gern zu der Reise entschlossen haben. Sein kindlich frommes Gemüth mußte zudem eine innige Befriedigung empfinden, einmal mit eigenen Augen die ewige Stadt mit all' ihren Wundern schauen zu dürfen. Gewiß hat er sich nicht lange Zeit darin aufgehalten, denn schon um Weihnachten befand er sich wieder in Mantua. Da seine Bemühungen betreffs der Freistelle bisher resultatlos gewesen, setzte er sie von Mantua aus fort, indem er besonders den herzoglichen Gesandten in Rom um Vermittlung anging.[1] Allein sein Wunsch blieb auch in der Folgezeit trotz mehrfacher Gesuche unerfüllt.

Auf der Rückreise von Rom nach Mantua hielt er sich kurze Zeit in Florenz im Hause Giulio Caccini's auf und fand dort Gelegenheit, den ausgezeichneten Gesang und das vollendete Instrumentenspiel der Tochter[2] desselben zu bewundern. In Rom hatte er noch kurz vor seiner Abreise eine andere berühmte Sängerin, Signora Hippolita,[3] gehört. Die Leistungen beider Künstlerinnen unterzieht er in seinem Briefe vom 28. Dez. 1610 einem interessanten Vergleiche und stellt sie denen einer dritten, seit wenigen Monaten in Mantua weilenden Virtuosin, Adriana Basile, gegenüber. Signora Hippolita,

---

[1] Vergl. M.'s Brief an denselben vom 28. Dez. 1610 (Mantua) — *il vedere mio filiolo nel Seminario Romano con benefitio da chiesa che li paghi la donzena* (dozzina), *essendo io povero* ... Orig. im *Arch. Gonz.*

[2] Das der Francesca oder der Settimia?

[3] Damit ist unzweifelhaft die von Pietro della Valle in seinem Sendschreiben an Lelio Guidiccioni gerühmte *Ippolita del Cardinal Montalto* gemeint. Vergl. Doni, *Trattati di Musica.* Bd. II. S. 256.

so urtheilt er, sei eine ausgezeichnete Sängerin, die Tochter Caccini's aber nicht nur eine ebenso treffliche Sängerin, sondern auch eine vorzügliche Lauten-, Chitaronetto- und Clavicembalospielerin, Signora Adriana aber überträfe sie beide, denn sie sei im Singen, Spielen und Recitieren gleich musterhaft.[1]

Adriana Basile's Ankunft in Mantua (23. Juni 1610) war für das Musikleben Mantuas ein Ereigniß. Schon bei ihrem ersten Auftreten in Mantua hatte sie Sensation erregt, ja sogar unseren Monteverdi, der gewiß nicht leicht zufrieden zu stellen war, zur Bewunderung hingerissen.[2] Monteverdi erwähnt sie mehrfach in seinen Briefen, doch niemals ohne ihrer Kunstfertigkeit hohes Lob zu zollen. Schon seit einer Reihe von Jahren hatte Herzog Vincenz regelmäßig am Freitag Abend im Palazzo Ducale, in der *Sala degli Specchi*, Musikaufführungen veranlaßt: seit Adriana darin mitwirkte, erregten sie das Entzücken des Hofes und des eingeladenen Adels. Auch Monteverdi spricht mit Begeisterung davon.[3]

Leider sollte jene Zeit des leidenschaftlichsten Kunstgenusses nicht mehr lange anhalten. Am 18. Februar 1612 wurde ihr durch den Tod des Herzogs Vincenz ein jähes Ende bereitet. Damit war die Glanzepoche Mantuas für immer dahin. Monteverdi mochte nun wohl fühlen, daß bei der immer mehr um sich greifenden Korruption am Hofe der Gonzaga für ihn wenig Aussicht bestand, seiner Familie die erstrebte sichere Existenz zu verschaffen, vielleicht hoffte er, sein Verdienst an einem anderen Orte besser gewürdigt zu sehen — er bat um Entlassung. In den letzten Julitagen[4] des Jahres 1612 verließ er Mantua. Herzog Franz, Vincenz' Sohn und Nachfolger, schien nicht daran gedacht zu haben, seinen Kapellmeister irgendwie zu belohnen; denn Monteverdi schied vom Hofe Mantuas mit nur 25 Scudi in der Tasche — dem Ergebniß $22^1/_2$jähriger anstrengendster Dienste.[5]

---

[1] — *avanti mi partissi da Roma udì la Sig^ra^ Hippolita molto ben cantare, a Firenze la Sig^ra^ filiola del Sig^r^ Giulio Romano, molto ben cantare et sonare di leutto, chitaroneto et clavicembano, ma a Mantoa la Sig^ra^ Andiana* (!) *benissimo cantare, benissimo sonare, et benissimo parlare ho udito* ... Aus M.'s Brief vom 28. Dec. 1610. Orig. im *Arch. Gonz.*

[2] — *lo stesso Monteverdi ne restò maravigliato,* schreibt Antonio Pavese an den Cardinal Gonzaga. Vergl. Ademollo: *I Basile alla Corte di Mantova* im *Giornale ligustico,* Anno XI. fasc. XI—XII. Siehe S. 8 des Separatabzuges.

[3] — *ogni venere di sera si fa musica nella sala de specchi, vien a cantare in concerto la S^ra^ Andriana* (!), *et così fatta forza et particolar gratia dà alle compositioni, aportando così fatto diletto al senso, che quasi novo teatro divien quel loco* ... M.'s Brief vom 22. Juni 1611. Orig. im *Arch. Gonz.* Vergl. Davari, l. c. S. 57.

[4] *havendo S. A. licentiato il Monteverdi* ... Brief des Monsignor Suardi aus Mantua, am letzten Juli 1612. Orig. im *Arch. Gonz.*

[5] *partito da quella Sere^ma^ corte così disgratiatamente che per Dio altro non*

Das durch Monteverdi's Abgang frei gewordene Amt wurde kurze Zeit provisorisch von Sante Orlandi, dem Kapellmeister des Kardinals Ferdinand Gonzaga, verwaltet. Kardinal Ferdinand, ein Bruder des regierenden Herzogs Franz, mochte aber Orlandi nicht für immer entbehren, er erbat sich seinen Kapellmeister wieder zurück und empfahl dafür den Musikpräfekt am *Seminario Romano*, Giovanni Francesco Anerio.[1] Die Verhandlungen mit diesem ausgezeichneten Meister führten aber zu keinem Resultate, ebensowenig diejenigen mit Pietro Maria Marsolo, dem Domkapellmeister zu Ferrara. Noch hatte man in der Wahl der Besetzung der vakanten Kapellmeisterstelle keine Entscheidung getroffen, da starb der junge Herzog Franz schon nach wenigen Monaten seiner Regierung, am 22. Dez. 1612. Kardinal Ferdinand legte bald darauf den Purpur ab und übernahm selbst die Herrschaft, denn sein Bruder hatte keinen männlichen Erben hinterlassen. Mit ihm war auch Orlandi nach Mantua zurückgekehrt, und nun fand die Kapellmeisterfrage ihre endliche Erledigung: Sante Orlandi wurde Monteverdi's nächster Amtsnachfolger. Zur Beurtheilung der Fähigkeiten des neuen Kapellmeisters fehlen uns leider die nöthigsten Voraussetzungen; denn von seinen Kompositionen sind uns nur solche Bruchstücke erhalten geblieben, die ihren Werth unmöglich erkennen lassen.[2] Wir dürfen wohl annehmen, daß ihm Talent genug verliehen gewesen, seinen Posten in Ehren auszufüllen, allein an das Genie seines Vorgängers wird er schwerlich, auch nicht entfernt, herangereicht haben.

---

portai via che vinticinque scudi ... Monteverdi's Brief vom 6. Nov. 1615. Orig. im *Arch. Gonz.*

[1] — *è soggetto habile et eminente* ... Brief des Kard. Ferdinand Gonzaga an Herzog Franz — Rom, 6. Okt. 1612. Davari, l. c. S. 29 und 31 hat für Anerio irrthümlich *Areccio* gelesen. Der geschätzte Archivar war so gütig, meine Vermuthung, unter *Areccio* sei Anerio zu verstehen, durch eine nochmalige Prüfung des betreffenden Dokumentes zu bestätigen. — Näheres über G. F. Anerio findet man in dem Aufsatze von Haberl: *Giovanni Francesco Anerio. Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Dokumente. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886. Regensburg, Pustet.*

[2] Ich kenne nur die Altstimme des *libro terzo de madrigali a cinque voci di Santi* (!) *Orlandi ... Ven. Angelo Gard. 1605* — und den *Basso* des *libro quinto ... Ven. Ang. Gard. & fratelli 1609.* Von Orlandi's Oper *Galatea*, von Gabriel Chiabrera gedichtet, fehlt jede Spur.

III.

In Venedig.

1613—1643.

1.

1613—1620.

Von Mantua hatte sich Monteverdi zunächst nach Cremona, dann, im Monat September 1612, für kurze Zeit nach Mailand gewandt. Die Mißgunst seiner Neider sorgte dafür, daß er nicht einmal jetzt, nach Aufgabe seines Amtes, von gehässigen Angriffen verschont blieb. Man verbreitete nämlich am mantuanischen Hofe das Gerücht, er habe die Kapellmeisterstelle am Dom zu Mailand erlangen wollen, und als er eines Vormittages in der genannten Kirche die Musik dirigierte, sei eine solche Unordnung entstanden, daß er nicht fähig gewesen, derselben Herr zu werden, und daher mit wenig Ruhm nach Cremona zurückgekehrt sei.[1] Als dem Herzog dies zu Ohren gekommen war, ließ er sofort durch seinen Gesandten in Mailand Erkundigungen darüber einziehen. »Daß Monteverdi« — so berichtet der Gesandte Aless. Striggio[2] — »mit wenig Ehren von hier abgereist sei, ist weit von der Wahrheit entfernt, er ist vielmehr im höchsten Grade geachtet, gern gesehen und geliebt worden vom Adel sowohl, wie von der Künstlerschaft. Seine Werke werden hier mit großem Beifall in den vornehmsten Kreisen gesungen. Niemals ist es ihm beigekommen, die Musik im hiesigen Dom zu dirigieren, und niemals hat er jenes Kapellmeisteramt für sich gewinnen wollen, um nicht demjenigen Unrecht zu thun, der dasselbe bereits inne hat.«[3]

Monteverdi konnte dem verleumderischen Treiben seiner Feinde ruhig und gelassen zusehen, sein Ruf war längst fest begründet und

[1] Siehe Dok. 9.

[2] In seinem Briefe aus Mailand, 10. Okt. 1612 — *tanto è lontano dal vero che il Monteverdi sia partito con poca riputatione da questa città, ch'anzi è stato honoratissimo e da cavalieri, e da virtuosi benveduto et accarrezzato al possibile, e le sue opere si cantano qui con gran lode nei più notabili ridotti. Nè è vero che gli sia occorso esercitar mai il carico di Mastro di cappella in questo duomo, il qual ufficio non ha il Monteverdi voluto pretendere per non far torto à chi l'ha . . .* Orig. im *Arch. Gonz.* Vergl Davari, l. c. S. 28.

[3] Nämlich Vincenzo Pellegrini aus Pesaro, seit 1611 Domkapellmeister in Mailand, Nachfolger Giul. Ces. Gabucci's. Vergl. *Julii Caesaris Gabutii Bononiensis olim, et Vincentii Pellegrini Canonici Pisaurensis nunc, in metropolitana ecclesia musices praefectorum libri quatuor . . . in quibus hymni . . . secundum Ambrosianae ecclesiae consuetudinem quaternis et quinis voc. continentur. Mediolani, G. Rolla 1619.*

vergrößerte sich immer mehr durch Zustimmungen von Seiten seiner Kunstgenossen. Einer der frühesten und erfolgreichsten Kämpfer für die Monteverdi'schen Kunstprinzipien war der schon mehrfach genannte Adriano Banchieri, Olivetanermönch und Organist im Kloster S. Michele bei Bologna. Er nennt Monteverdi schon 1609 den lieblichsten Tonsetzer (*soavissimo compositore di musiche*) der modernen Kompositionsweise, einen Mann, dessen Werth den Fachgenossen (*professori*) genugsam bekannt und dessen Kunst in Wahrheit des vollsten Lobes würdig sei.[1] Auch von Peri wurde unser Meister geschätzt und bewundert,[2] indessen die größte Belohnung seiner Tüchtigkeit erntete er im August 1613, etwa ein Jahr nach seinem Weggange von Mantua: Er wurde zum Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig ernannt. Damit war seinem künstlerischen Ehrgeize die vollste Befriedigung zu Theil geworden.

Wenn wir eben das Jahr 1613 als dasjenige bezeichneten, in welchem Monteverdi sein Amt an der venetianischen Hauptkirche antrat, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daß dasselbe in Bezug auf die Übersiedlung unseres Meisters nach Venedig nicht absolut sicher ist. Die *Libri Actorum* des Archivs der Markuskirche geben uns nämlich keinen Aufschluß, ob die darin enthaltenen Jahresangaben nach gemeiner oder venetianischer Zeitrechnung, welch letztere hinter der ersteren um ein volles Jahr zurück ist, zu verstehen seien. Ein solcher Zweifel begegnet uns nun auch in den jetzt im Staatsarchiv zu Venedig befindlichen Dokumenten über die Kapellmeister an der Markuskirche. Eine genaue und vollständige Liste derselben gab zum ersten Male Carl von Winterfeld in seinem trefflichen Werke »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin 1834), ein Verzeichniß, das später Caffi (l. c. I, 53 ff.) mit geringen Änderungen kopierte. Beide Autoren aber lassen uns bezüglich der Zeitrechnungsfrage nicht nur im Unklaren, sie übergehen dieselbe einfach. Ihre endgültige Lösung muß der Specialforschung überlassen bleiben, und wo diese zu keinem sicheren Resultat gelangt, wird es rathsam sein, die in den Dokumenten angegebenen Jahreszahlen unverändert beizubehalten.[3] Da nun in Bezug auf Monteverdi alle von

[1] *Conclusioni nel suono dell' organo . . Bologna, Rossi 1609.* S. 59.

[2] — *quelle cose . . del Monteverdi . . sono ammirate da tutti universalmente e dal Zazerino* (Peri) *fuor di modo* . . . so Rinuccini in seinem Briefe aus Florenz, 24. Juni 1610. Orig. im *Arch. Gonz.* Siehe Davari, l. c. S. 23.

[3] In einem Falle, beim Anstellungsdatum Giovanni Rovetta's (21. Februar 1643 als *Primo Maestro*), kann ich beweisen, daß das Jahr 1643 venetianischen Stils gemeint ist, daß also Rovetta, entgegen der gewöhnlichen Annahme, erst 1644 (nach unserer Zeitrechnung) den Posten als erster Kapellmeister erhalten hat.

uns angestellten Untersuchungen über die Geltung des Jahres 1613, ob venetianischen oder gemeinen Stils, zu keinem entscheidenden Ergebniß geführt haben, so glauben wir nicht berechtigt zu sein, das obige Jahr zu korrigieren.

Monteverdi erhielt den Kapellmeisterposten an S. Marco am 19. August 1613[1] und rückte damit endlich in eine der Größe seiner Künstlerschaft zukommende Lebensstellung. Er hatte sich freilich schon längst vorher durch seine genialen Werke einen ehrenvollen Platz unter den Tondichtern seiner Zeit zu erobern gewußt, jetzt aber erntete er auch die größte äußere Anerkennung seiner Tüchtigkeit, denn das Amt »Kapellmeister der Allerdurchlauchtigsten Republik« gehörte zu den höchsten und begehrtesten musikalischen Würden seines Vaterlandes. Vor seiner Anstellung hatte er in S. Marco eine Probeaufführung seiner Kompositionen zu leiten, und da er damit die allgemeinste Befriedigung errang, schlug er seine Mitbewerber sämmtlich aus dem Felde.[2] Wie sehr man ihn in seinem neuen Wirkungsorte schon von Anfang an hochschätzte, geht am besten aus dem folgenden, von den Prokuratoren Friedrich Contarini, Nikolaus Sagredo, Johannes Cornaro und Antonius Landi unterzeichneten Anstellungsdekret[3] hervor: »Indem die Herren Prokuratoren zur Wahl eines Kapellmeisters der Markuskirche an Stelle des verstorbenen ehrwürdigen Priesters Giulio Cesare Martinengo schreiten wollen, und nachdem sie zuvor von dem Gesandten in Rom und allen übrigen Geschäftsträgern der Terra ferma, von denen zu Mailand und Mantua Erkundigungen eingezogen haben über die für das genannte Amt sich etwa eignenden Personen, ist ihnen dafür der ehemalige Kapellmeister der Herzöge Vincenz und Franz von Mantua, Herr Claudio Monteverdi, am besten empfohlen worden. Sowohl durch seine gedruckten Werke, wie durch diejenigen, die sie heute zu ihrer größten Zufriedenheit von den Sängern in S. Marco hörten, im vollsten Maße von seinen Fähigkeiten überzeugt, haben die Prokuratoren einstimmig beschlossen, den oben genannten Herrn Claudio Monteverdi zum Kapellmeister der Markuskirche mit einem jährlichen Gehalt von 300 Dukaten (und den gewöhnlichen Benefizien) zu erwählen.

---

[1] Siehe Dokument 10. Ich habe dort die schon von Winterfeld und Caffi mitgetheilte Liste der *Primi Maestri* wiederholt, vermag aber durch die beigefügten Angaben der jährlichen Gehaltsbezüge Neues und hoffentlich nicht Unwillkommenes zu bieten.

[2] — *cimentando ogni faticosa prova . . . sortì non per sorte, mà per proprij meriti* . . . Caberloti, *Laconismo*, pag. 8.

[3] Siehe Dok. 11. Caffi, l. c. I. S. 222 hat dasselbe unvollständig und theilweise unrichtig gegeben.

Im Hause der Domherren weisen sie ihm eine Wohnung an, die so bald als möglich mit den nöthigen Vorrichtungen versehen werden soll, und gewähren ihm ferner 50 Dukaten als Entschädigung für seine Reise hierher und den Aufenthalt in dieser Stadt.«

Monteverdi trat also unter höchst ehrenvollen Bedingungen sein neues Amt an. Bemerkenswerth ist die Höhe seines Gehalts gegenüber derjenigen seiner Vorgänger. Denn während Adriano Willaert erst in seinen letzten Dienstjahren 200 Dukaten jährlich bezog,[1] während ferner Cipriano de Rore, Zarlino, Donati, Giovanni Croce und endlich Giulio Cesare Martinengo nur ebendieselbe Summe für den gleichen Zeitraum erhielten, wurde Monteverdi sofort mit 300 Dukaten[2] angestellt. Aus der Wichtigkeit, mit welcher die Wahlen zur Besetzung freigewordener Kapellmeisterämter vorgenommen wurden, aus der dabei angewendeten peinlichen Sorgsamkeit geht zur Genüge hervor, dass den Venetianern die Würde des Kapellmeisters an der Markuskirche in gewissem Sinne eine offizielle Staatsstellung bedeutete, eine Stellung, für welche nur die hervorragendsten Männer auserkoren und für welche endlich ohne Zögern hohe Gehaltssummen ausgesetzt wurden. Kein Wunder also, dass der Kapellchor in S. Marco bei einer solchen thatkräftigen Fürsorge und unter Leitung der vorzüglichsten Tonmeister in so hohem Ansehen stand, dass ihn der Trevisaner Francesco Sugana (1588) geradezu den glänzendsten Edelstein der herzoglichen Krone nennen konnte.[3]

Es dürfte von Interesse und außerdem auch hier am gehörigen Orte sein, die dem Kapellmeister an S. Marco auferlegten Pflichten näher kennen zu lernen. Die Akten der *Procuratia per la Chiesa di S. Marco*, jetzt im Staatsarchiv zu Venedig befindlich, geben uns darüber genügenden Aufschluß. Danach hatte der Kapellmeister die Mitglieder des Priesterseminars im *Canto figurato* und im Choralgesang (*Canto fermo*) gehörig zu unterweisen. Es war ihm bei Strafe der Amtsentziehung untersagt, außerhalb der Kirche, sei es an öffentlichen oder privaten Orten, zu singen oder singen zu lassen.[4] Das wichtige Amt eines Kapellmeisters an S. Marco, so heißt es in einem Dekret vom Jahre 1603,[5] erfordere wegen der öffentlichen Würde, nicht allein von einem Manne vorgerückten Alters besetzt zu werden,

---

[1] Siehe Dok. 10.

[2] Der venetianische Dukaten hatte zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Silberdukaten etwa den Werth von 3,35 Mark (4,18 Lire), der Golddukaten aber galt etwa 5,95 Mark (7,43 Lire).

[3] — *la gemma più splendida del ducale diadema* . . .

[4] Dekret vom 9. März 1590.

[5] Ohne Datum. Original ebenfalls im Staatsarchiv zu Venedig.

sondern auch von einem Manne, der sich durch Reinheit des Charakters und tadellosen Lebenswandel auszeichne, damit der Name *Maestro* ein allgemein angesehner und von der gesammten Sängerschaft stets ein mit schuldiger Achtung und ergebenem Gehorsam genannter Ehrentitel sei. Man müsse umsomehr auf die obigen Forderungen Gewicht legen, als sich ja öfters unter den Sängern solche fänden, die, sei es durch Alter, sei es durch ihr musikalisches Talent, durch ihre hervorragenden Stimmmittel, sich nur schwer zu bequemen pflegen, anderen Personen Achtung zu zollen. Man habe daher bei der Wahl eines neuen Kapellmeisters die größte Vorsicht obwalten zu lassen und nur diejenigen zu bestätigen, welche die hier angegebenen Bedingungen zu erfüllen im Stande seien und außerdem zu den bedeutendsten ihres Faches gehören, wie ehemals Meister Adriano (Willaert) und nach ihm Meister Ciprian (de Rore) und Zarlino — Männer, die freilich nicht auf der Straße zu finden seien, sondern fleißig gesucht sein wollen.[1]

Zur Zeit Monteverdi's bestand die Markuskapelle aus etwa 30 Sängern und 20 Instrumentisten,[2] also aus einem Kollegium von nicht weniger als 50 Musikern, darunter Künstler, die zu den bedeutendsten ihres Faches gezählt werden müssen. Es würde zu weit führen, hier auch nur ein flüchtiges Bild zu entwerfen von dem damaligen Musiktreiben Venedigs, eine solche Schilderung muß einer besonderen Arbeit überlassen bleiben[3] — genug, unser Meister fand einen äußerst anregenden neuen Wirkungskreis vor. Dabei war seine Stellung die denkbar angenehmste und einflußreichste: Kein Sänger, Organist oder Vice-Kapellmeister fand in S. Marco Aufnahme, ohne daß man zuvor seinen Rath und seine Meinung angehört hatte. Man verstand seine Kunst und wußte sie zu schätzen. Wie er selbst erzählt, genoß er die Achtung und Ehrerbietung von Seiten des gesammten venetianischen Adels; und wenn er die Kirchen- oder Kammermusik dirigierte, lief ihm die ganze Stadt zu. Wir begreifen

[1] — *gl' Ill^mi. Sig^ri. Procuratori hanno atteso à procurar sempre huomini honoratissimi . . . li più principali nella proffessione come fu mro Adriano, et dapoi lui mro Cipriano, et dopo il dotissimo Zerlino* (!), *cosi zientifico in questa proffessione che ha composto opere profondissime nella theorica; vera cosa è che questi tal huomini si come non si trovano qui in piazza, cosi meritano che siano ricercati . . .*

[2] — (*Capella in S. Marco*) *per trovarsi à questo Ser^mo. servitio non tanto trenta e più Cantori, ma venti e più Instrumentisti da fiato e da arco* . . . so berichtet Giovanni Rovetta in dem Vorwort an die *benigni lettori* zu seinen *Salmi concertati a 5 & 6 voci . . . opera prima, nov. stamp. Ven. Gard. 1626.*

[3] Die schon oft angezogene Arbeit Caffi's, sowie diejenige Canal's: *La Musica in Venezia*, abgedruckt in *Venezia e le sue lagune* (Ven., Antonelli 1847), vol. I. parte 2. S. 471 ff. genügen für den heutigen Stand der Musikwissenschaft nicht mehr.

daher, wenn unser Künstler von seiner Stellung sagen konnte: *Il servitio è dolcissimo!*[1]

Sein Ruhm vergrößerte sich immer noch mehr. Im Dezember 1613 bat Prinz Franz von Medici den Herzog von Mantua um Übersendung der *Arianna*-Partitur.[2] Wahrscheinlich wurde die Oper während des Karnevals des folgenden Jahres am florentinischen Hofe aufgeführt und dadurch in ganz Florenz verbreitet. Nach Bonini's Versicherung[3] soll sie daselbst so allgemein beliebt gewesen sein, daß sie in jedem Hause, wo ein Klavier oder eine Theorbe zu finden war, gesungen und gespielt wurde. Aus dieser, für die *Arianna*-Musik so überaus begeisterten Zeit mag der oben beschriebene Kodex der Nationalbibliothek zu Florenz stammen, aus dem wir die köstlichste Nummer, den so viel bewunderten *Lamento d'Arianna*, in der Beilage mittheilen.

Im Jahre 1614 gab Monteverdi sein sechstes Madrigalbuch heraus; auf dem Titel desselben wird er zum ersten Male in seiner neuen Würde genannt. Dem sonstigen Gebrauche entgegen schickte er sein Werk diesmal ohne Widmung in die Welt. Wie wir bei den meisten anderen Publikationen nachgewiesen haben, war auch die jüngste nicht etwa kurzer Hand komponiert und gedruckt, sie war vielmehr schon Jahre lang vorbereitet — ein Beweis, wie vorsichtig prüfend unser Meister bei Veröffentlichung seiner Kompositionen zu Werke ging. Das Madrigal *Una donna fra l'altre* war schon im Frühjahr 1609 komponiert gewesen, denn es erschien schon in jenem Jahre mit lateinischen Textworten (*Una es*) in Coppino's *Terzo libro della musica di Cl. M.* Die ebenfalls im sechsten Madrigalbuche befindliche *Sestina*, eine Gruppe von sechs Madrigalen, *Lagrime d'Amante al sepolcro dell' Amata* überschrieben, stammt aus dem Jahre 1610[4] und endlich aus derselben Zeit (s. Dok. 8) die Bearbeitung von 59 Versen

---

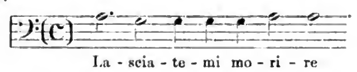
[1] *— non si accetta cantore che prima non piglino il parere del M^ro^. di capella, ne vogliono altra relatione di cause di cantori che quella del M^ro^. di capella, nè accettano, nè organisti nè Vice M^ro^. se non hanno il parere et la relatione da esso M^ro^. di capella, nè vi è Gentilhomo che non mi stimi et honori, et quando vado a far qualche musica o sia da camera o chiesa, giuro a V. S. Ill. che tutta la città corre. Il servitio poi è dolcissimo ...* so Monteverdi in seinem Briefe vom 13. März 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vergl. Davari, l. c. S. 44.

[2] *Havendo ardentissimo desiderio d'avere la musica di Claudio Monteverdi sopra l'Arianna del Sig^r^. Ottavio Rinuccini ... vengo a pregare con questa efficacissimamente V. A. a farmene il favore ...* Siehe Davari, l. c. S. 47.

[3] *Discorsi e regole sora la musica.* Siehe Adrien de La Fage, l. c. S. 175.

[4] Siehe Dok. 8. Der Text der *Sestina*, vom Grafen Scipione Agnelli gedichtet, galt dem allzu frühen Hinscheiden der talentvollen Sängerin *la Romanina* (Caterina Martinelli).

des *Lamento d'Arianna* zu fünfstimmigen Madrigalen. Diese letzteren wurden, obwohl sie mit großer Kunst gesetzt waren, von Giambattista Doni getadelt.[1] Es sei, so meint er, eine unglückliche Idee, monodische Stücke mehrstimmig einzurichten, gewisse Stellen werden dabei immer weniger anmuthig (*poco graziosi*) ausfallen, und außerdem könne dem Texte nicht in allen Stimmen in gleicher Weise die nothwendige Sorgfalt gewidmet werden, wie z. B. schon aus dem Anfang des Basso zu ersehen sei:



Übrigens, fährt Doni fort, sei dafür dem Komponisten nicht allzu große Schuld beizumessen, denn dieser habe damit (nach eignem Bekenntniß) mehr anderen, als sich gefallen wollen. Uneingeschränktes Lob wurde dem sechsten Madrigalbuche vom Padre Angelo Grillo zu Theil. Im dritten Bande seiner *Lettere*[2] druckte er einen an Monteverdi gerichteten Brief ab, in welchem er in bombastischer Rede des Meisters Kunst in den Himmel hebt.

Monteverdi's *Sesto Libro de' Madrigali* wurde, soweit mir bekannt, außer der Originalausgabe nur noch drei Mal aufgelegt: In Venedig in den Jahren 1615 und 1620 und endlich 1639 in Antwerpen.

Mit dem Jahre 1615 beginnen nun wieder Monteverdi's Beziehungen zum Hause Gonzaga, Beziehungen, die, bis zum Jahre 1628 ununterbrochen fortgesetzt, uns in einer großen Anzahl Monteverdischer Originalbriefe überliefert worden sind. Allein aus dem Jahre 1615 sind uns sechs solcher werthvollen Dokumente erhalten. Im November des genannten Jahres sandte Monteverdi dem Herzog von Mantua das Tanzstück *Tirsi & Clori*, das der Fürst selbst beim Komponisten bestellt hatte. Dieser *Ballo* ist uns bewahrt worden, er wurde vier Jahre später, im Jahre 1619, im 7. Madrigalbuche gedruckt.

Man sollte meinen, bei so ehrenvollen Beziehungen zum mantuanischen Hofe habe Monteverdi seine ihm vom Herzog Vincenz ausgesetzte jährliche Pension von 100 Scudi ohne Schwierigkeit erlangen können. Wie wir aber aus seinen Briefen erfahren, war dies keineswegs der Fall; jene Pension wurde ihm eine Quelle langjährigen Verdrusses, denn er war nicht nur bis zum Jahre 1615 völlig

[1] *Trattati di musica*, II. S. 98. Desgleichen im *Appendice ai trattati*, vol. II. S. 25 und 61.

[2] *Delle Lettere del Rev. Padre Abbate D. Angelo Grillo. Venetia, Deuchino 1616.* S. 127. Ein weiterer Brief an M. findet sich im zweiten Bande, S. 137.

leer ausgegangen,[1] er mußte sogar noch 1628 um die endliche Ausbezahlung der ihm zukommenden Summe bitten.

Einen umso wohlthuenderen Gegensatz zu solcher ungehörigen Behandlungsweise bietet diejenige, welche Monteverdi von seinen Vorgesetzten in Venedig erfuhr. Man wußte seine künstlerische Thätigkeit nicht allein mit Worten zu schätzen, sondern man belohnte ihn auch mit klingender Münze. Auf Antrag des Prokurators Antonio Landi wurde ihm schon nach dreijähriger Amtsführung, im August 1616, die bisherige Gehaltssumme um 100 Dukaten vermehrt, so daß sich also allein durch den Dienst in S. Marco sein jährliches festes Einkommen auf 400 Dukaten belief, eine Summe, die bis dahin noch niemals einem Kapellmeister in S. Marco bewilligt und welche nicht einmal 150 Jahre später, bei Baldassare Galuppi, überschritten wurde.[2] »In Anerkennung des Werthes und der Tüchtigkeit des Herrn Claudio Monteverdi«, so heißt es in dem Dekret vom 24. August 1616,[3] »und in der Absicht, ihn für den Dienst als Kapellmeister an S. Marco beizubehalten und ihn zu veranlassen, mit möglichst großem Eifer seines Amtes zur Ehre Gottes zu warten, und ihm endlich Gelegenheit zu geben, in seiner jetzigen Stellung für immer zu verbleiben und sich ihr voll und ganz hinzugeben, haben die Prokuratoren beschlossen, ihn (für vorläufig 10 Jahre) mit 400 Dukaten anzustellen.«

Im Winter 1616 wurde Monteverdi abermals aufgefordert, für den mantuanischen Hof eine neue Oper in Musik zu setzen. Die Vermählung des Herzogs Ferdinand mit Katharina von Medici war für das Frühjahr 1617 festgesetzt worden und sollte mit allem nur erdenklichen Pompe gefeiert werden. Unter den für das bevorstehende Fest angesetzten Opern figurierte auch die *Favola di Peleo e di Tetide* des Grafen Scipione Agnelli. Die Komposition derselben sollte Monteverdi besorgen. Man übersandte ihm das Libretto und erbat sich zunächst seine Meinung über die musikalische Verwendbarkeit des Stückes. Sie fiel ungünstig aus. In seinem aus Venedig

---

[1] — *non havendo hauto da la camera ducale mai detto fondo come sta di suo obligo il darlomi* ... so schreibt er von Venedig, am 22. Aug. 1615. Original im *Arch. Gonzaga.*

[2] Siehe Dok. 10.

[3] Venetianischen Stils? — *Conoscendo SS. SS. Ill^{me}. il valor et sufficientia de D^r. Claudio Monteverdi, Maestro di Capella di S^{to}. Marco et volendo quello recondur, et darli animo d'attender con ogni spirito maggiore al servitio della Chiesa per honor del Sig. Dio et habbi occasione di fermar l'animo suo di viver et morir à questo servitio, hanno a bossolo et ballotta terminatto, che sia reconduto per anni dieci con salario de ducati 400 all' anno, con le regalie solite et consuette.* Orig. in Venedig, *Archivio di Stato.*

am 9. Dezember datierten Briefe[1] an den herzoglichen Rath Alessandro Striggio, den Dichter des *Orfeo*, legte er die Gründe seiner Ablehnung nieder, dieselben in überzeugendster Weise darthuend. Die *Favola* sei eine Mißgeburt, denn die darin beschriebenen Motive vermögen sich nirgends zu höherem Gedankenfluge zu erheben. Die Situationen seien der Anwendung schöner Harmonien von vornherein ganz zuwider; anstatt sich durch Anmuth und Lieblichkeit auszuzeichnen, müßten sie durch außerordentliche Kraftfülle zu wirken suchen, denn die Tritonen und sonstigen Meeresgötter verlangten zur Begleitung ihres Gesanges eine ungewöhnliche Menge von Blasinstrumenten. Er tadelt ferner die vorkommenden Tänze; sie seien gänzlich untauglich, denn es fehle ihnen das Wichtigste, der Tanzrhythmus. Weiter drückt er seine Verwunderung darüber aus, daß Winde, Amoretten und Zephyretten zu singen hätten. »Wie«, so fragt er, »soll ich nur die Sprache der Winde nachahmen, da sie ja doch nicht sprechen können? Und wie soll ich damit die Affekte erregen? So gewiß Arianna nur als Weib die Gemüther der Zuhörer zu erregen vermochte, so gewiß erschütterte Orfeo die Herzen nur als Mensch.« In dem ganzen Stücke, so fährt er fort, sei überhaupt nicht eine einzige packende Stelle zu finden, die Anlage erweise sich als eine verfehlte, der Schluß endlich sei kalt und hinterlasse keine nachhaltige Wirkung.

Die *Favola di Peleo e di Tetide* wurde nun verworfen. Doch gab man damit noch nicht Monteverdi's Antheilnahme an den bevorstehenden Festlichkeiten auf. Scipione Agnelli hatte bereits ein neues Stück in Arbeit, *Congiunta d'Alceste e di Ameto* betitelt, ein Libretto, das ebenfalls für Monteverdi bestimmt wurde. Obwohl sich nun dieses für die musikalische Bearbeitung geeignet erwies, und Monteverdi bereits die Komposition zu disponieren angefangen und noch dazu einen 10—14tägigen Urlaub nach Mantua erwirkt hatte,[2] erhielt er plötzlich den Gegenbefehl, in Venedig zu bleiben. Diese unerwartete Zurücksetzung berührte ihn sehr schmerzlich, umso mehr, als er eine höchst ehrenvolle Einladung Rinuccini's, nach Florenz zu kommen und dem Großherzog für die dortigen Festvorbereitungen zu dienen, eben in Rücksicht auf seine langjährigen Beziehungen zum Hause Gonzaga ausgeschlagen hatte.[3] Bei den vielfachen Enttäuschungen,

---

[1] Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua. Siehe Dok. 12.

[2] *Havendo hauto et da sua ser*^{ta}. *et da' Sig*^{ri}. *Ecc*^{mi}. *procuratori bonissima licentia, atio potessi venire per dieci et quindici giorni alli comandi di S. A. S.* . . . so M. in seinem Briefe aus Venedig, 4. Febr. 1617. Orig. im *Arch. Gonzaga*.

[3] — *invitato da una lettera coloratiss*^{ma}. *del Signor Ottavio Runizzini* (!) *che mi havisa con la bella occasione del Ser*^{mo}. *Sig. Ducca di Mantoa vogliami trans-*

die Monteverdi vom mantuanischen Hofe erfahren, ist es geradezu rührend, wie er sich durch Nichts in seiner Treue zu jenem Fürstengeschlechte irre machen ließ. Seine Anhänglichkeit und Liebe zum Hause Gonzaga bewahrt er sich, wie wir sehen werden, bis in sein höchstes Alter, damit einen Charakterzug bekundend, der ihn in einem glänzenden Lichte erscheinen läßt.

Während nun bei den Hochzeitsfesten in Mantua Sante Orlandi's *Galatea* (Text von Gabr. Chiabrera) zur Aufführung gelangte,[1] komponierte Monteverdi im Verein mit dem Napolitaner Muzio Effrem,[2] dem Mantuaner Sal. Rossi und Alessandro Guivizzani[3] aus Lucca die Musik zur *Maddalena*, einem geistlichen Schauspiele Gio. Batt. Andreini's. Noch im selben Jahre (1617) wurden diese Kompositionen in Venedig durch Gardano gedruckt.[4]

Der Herbst 1617 brachte unserem Meister neue Ehren. Er erhielt den Auftrag, für den Hof von Parma die Musik zu dem Intermedio *Gli Amori di Diana & d'Endimione* zu schreiben. Ich habe nicht in Erfahrung bringen können, ob diese Musik zur Feier irgend eines festlichen Ereignisses bestellt wurde, und ob sie dem Komponisten Veranlassung zu einer Reise nach Parma gegeben. Die Arbeit wird nirgends erwähnt und ist auch Nichts davon erhalten geblieben. Die einzige Kunde von jenem Auftrage bietet uns der jetzt im kgl. Konservatorium zu Neapel befindliche Brief Monteverdi's, der — wie ich vermuthe — an den Marchese Enzo Bentivoglio gerichtet ist. Das Schriftstück ist aus Venedig, vom 10. September 1617 datiert und schildert in bewegten Worten die Freude und die Genugthuung, welche der Autor über die ihm erwiesene Ehre empfand. Zugleich aber erfahren wir, wie sorgfältig er den Text zu durchdringen suchte und wie genial er ihn für seine Komposition zu disponieren wußte.[5]

---

firire a Firenze, che non solamente saro ben visto da tutta quella nobilta ma da lo stesso Ser^{mo}. Gran Ducca ... so berichtet M. in seinem Briefe aus Venedig, 20. Jan. 1617. Orig. wie oben.

[1] Vergl. Achille Neri: *Gabriello Chiabrera e la Corte di Mantova, Giornale storico della letteratura italiana.* Anno IV (1886), vol. VII. S. 327.

[2] Bekannt als Madrigalist und Gegner Marco da Gagliano's.

[3] Canal, l. c. S. 50, 92 und 119 schreibt unrichtig *Guinizzani*. Wir werden G. später als Gemahl der Settimia Caccini, der Tochter Giulio's, kennen lernen.

[4] Näheres siehe im bibliogr. Theile.

[5] Der Brief wurde zuerst von Caffi (l. c. II, 135) veröffentlicht; sorgfältiger, nämlich mit Beibehaltung der M.'schen Orthographie, druckte ihn Florimo (l. c. I, 115) ab. In deutscher Übersetzung gab ihn endlich (doch nicht »erstmalig«!) La Mara heraus: *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Leipzig, Breitkopf und Härtel.* s. a. (1886) I, 51.

Nach seinen Briefen vom 26. April und 21. Juli 1618[1] war er damals mit der Komposition der *Andromeda* des Ercole Marliani (Marigliani) beschäftigt. Allein er schien sich nicht besonders für den Text begeistert zu haben; denn trotz mehrfacher Aufforderungen von Seiten des Dichters und Alessandro Striggio's war die Komposition noch nicht einmal im Jahre 1620 zum Abschlusse gelangt, sie blieb wohl überhaupt unvollendet. Monteverdi entschuldigte sich mit seinen anstrengenden Beschäftigungen in S. Marco, Beschäftigungen, welche seine Kraft besonders während der hohen Kirchenfeste voll und ganz in Anspruch nahmen und ihm für anderweitige Aufgaben nicht die nöthige Muße übrig ließen. In der That befand er sich in fast ununterbrochener Arbeit durch die vielen offiziellen venetianischen Staatsfeste, für welche — ebenso wie für die hohen Kirchenfeste — vom Markuskapellmeister meist neue Kompositionen verlangt wurden. Die jährlich zehnmal wiederkehrenden großen Triumphzüge (*andate in trionfo*) der Signoria, das am Himmelfahrtstage mit größtem Prachtaufwande gefeierte Fest der Vermählung des Dogen mit dem Meere — das waren, die rein kirchlichen Feiertage in S. Marco hinzugerechnet, genug Gelegenheiten für immerwährende Thätigkeit. Wenn man nun erwägt, daß Monteverdi neben allen diesen Beschäftigungen noch Zeit fand, zahllose Kammermusikwerke zu schreiben, ja, daß er noch im höchsten Alter eine ganze Reihe Opern komponieren konnte, so muß seine Schaffenskraft als eine geradezu erstaunliche erscheinen, eine Schaffenskraft, von der freilich seine gedruckten Werke nur ein kleines Bild bieten. Seine meisten Arbeiten blieben ungedruckt. Leider ist von diesen fast Alles verloren gegangen, besonders wohl bei der Plünderung Venedigs durch die Franzosen im Jahre 1797.

Wir haben schon oben die liebevolle Fürsorge erwähnt, welche Monteverdi der Erziehung seiner beiden Kinder zu Theil werden ließ. Über seinen ältesten Sohn, Francesco, schreibt er in einem seiner Briefe,[2] er lasse ihn hauptsächlich drei Tugenden üben: Zunächst Gott zu dienen mit allem Eifer und Gehorsam, dann die Wissenschaft zu pflegen und endlich ein wenig Musik zu treiben, in welch letzterer (wie der Vater mit Stolz hinzufügt) es Franceschino schon bis zu einem guten Triller gebracht habe. In Venedig hielt Monteverdi einen eigenen Lehrer für seine Söhne, ihrer Ausbildung

[1] Beide im *Arch. Gonzaga.* Siehe Davari, l. c. S. 59 ff.

[2] Aus Mantua, 22. Juni 1611. — *non mancherò di attendere a franceschino mio filiolo . . . acio impari tre virtu, l'una il servire a Dio con ogni diligenza et timore, l'altra le lettere, terza un poco di musica, che sino a quest' hora mi pare che faccia assai bene et trillo et gorgia . . .* Original im *Arch. Gonzaga.*

den größten Theil seines Einkommens opfernd.[1] Francesco ging später nach Padua und widmete sich den Rechtsstudien. Allein er beschäftigte sich dort, durch den Abbate Morosini verleitet, weit mehr mit Gesang als mit Jurisprudenz. Obwohl nun der Vater die musikalische Anlage seines Sohnes in jeder Weise unterstützte, so wollte er ihn doch keinen Berufsmusiker werden lassen. Er nahm ihn deshalb von Padua fort und brachte ihn im Januar 1619 selbst nach Bologna in das Kloster von *S. Maria dei Servi*, in welchem täglich Vorlesungen und Disputierübungen abgehalten wurden.[2]

Monteverdi kann sich nur kurze Zeit in Bologna aufgehalten haben, denn am 9. Februar befand er sich wieder in Venedig (Dok. 13) und arbeitete an der Komposition eines *balletto* und eines *lamento d'Apollo*,[3] beides Dichtungen Aless. Striggio's. Inzwischen bereitete er die Herausgabe seines 7. Madrigalbuches vor, das gegen Ende des Jahres 1619 bei Gardano in Venedig erschien. Monteverdi widmete das neue Werk der Herzogin von Mantua, Katharina[4] Medici-Gonzaga. »Diese meine Kompositionen,« so heißt es in der Venedig, am 13. Dezember 1619 datierten Dedikation, »sollen ein öffentliches und wohl beglaubigtes Zeugniß sein von meiner ergebenen Liebe für das erlauchte Haus Gonzaga, dem ich Jahrzehnte lang treu gedient habe.«[5] Monteverdi übersandte die neuen Madrigale dem Grafen Striggio mit der Bitte, dieselben in seinem Namen der Herzogin zu überreichen.[6]

---

[1] *... mi è convenuto manterli* (i miei duoi filioli) *con il loro maestro in casa mia che tra li uni et l'altro mi sono costati passa ducento ducati al anno ...* so M. in seinem Briefe aus Venedig, 6. Nov. 1615. Original wie oben.

[2] Siehe Dok. 13.

[3] Canal, l. c. S. 119 las *concento d'Apollo*, dagegen Davari (l. c.) *commento* (S. 42), *comento* (S. 65) und *concerto* (S. 68). Die betreffenden Stellen in den M.'schen Briefen sind allerdings sehr undeutlich geschrieben, doch scheint mir die Lesart *lamento* die allein richtige zu sein. Sie geht am deutlichsten aus dem Briefe M.'s vom 1. Febr. 1620 hervor, wo es heißt: *Qui da certi Signori è stato udito il lamento d'Apollo ...* Übrigens handelt es sich hier in der That um einen klagenden Apollo, wie aus M.'s Schreiben vom 9. Jan. 1620 hervorgeht: — *sequitando per contrario il passato affetto dolente d'Apollo ....*

[4] Davari, l. c. S. 42 schreibt irrthümlich *Eleonora*.

[5] *Questi miei Componimenti (quali si siano) saranno publico, et autentico testimonio del mio divoto affetto verso la Serenissima Casa Gonzaga, da me servita con ogni fedeltà per decine d'anni ...* Fétis, l. c. VI, 181 übersetzt fälschlich *que j'ai servie avec fidélité pendant dix ans*.

[6] — *si degna di presentar a nome mio a Mad^ma^. Ser^ma^. li miei Madrigali a quella Altezza dedicati ... per pigliar una bona via che mi conduca al fine tanto da me desiderato et stentato per potermi impossessar una volta di quel poco che si degnò donarmi il Serenissimo Signor Duca Vincenzo di felice memoria ...* Vergl. die M.'schen Briefe vom 1. und 8. Febr. 1620, beide an den Grafen Striggio gerichtet. Orig. im *Arch. Gonzaga*. Siehe Davari, l. c. S. 68 und 70.

Seine Hoffnung, durch dieses abermalige Zeichen der Anhänglichkeit und Treue nun endlich die ihm s. Z. feierlichst zugesagte Pension zu erhalten, wurde wiederum betrogen. Die Herzogin ließ ihm zwar eine goldene Halskette überreichen,[1] doch die Pensionsangelegenheit blieb nach wie vor ungeregelt.

Das *Settimo Libro de' Madrigali* wurde, außer der ersten Auflage, noch 1622, 1623, 1628 und 1641 in Venedig gedruckt. Es enthält u. a. den schon 1615 komponierten Tanz *Tirsi & Clori*. Zwei ebenfalls hierin befindliche Nummern, eine *Lettera* und eine *Partenza amorosa*, wurden von G. B. Doni getadelt: Sie seien, so meint er, eine mehr launenhafte als vernünftige Erfindung, weil darin dasjenige, was nur von einem Manne (dem Geliebten) gesungen werden dürfe, für eine Dame gesetzt sei.[2] Indessen, fährt Doni fort, Signor Claudio[3] sei dafür nicht verantwortlich zu machen, denn er habe damit (wie bei der Bearbeitung des *Lamento* zu fünfstimmigen Madrigalen) nur dem Wunsche Anderer, nicht seinem eigenen Willen nachgegeben; übrigens seien die *Lettere amorose* wahre Modelle für den eigentlichen Recitativstil.[4]

Aus dem Jahre 1620 sind uns nicht weniger als 22 Briefe Monteverdi's erhalten geblieben. Sie befinden sich sämmtlich im Archiv Gonzaga. Seine Beziehungen zum mantuanischen Hofe müssen demnach im genannten Jahre besonders rege gewesen sein. Den ersten Anlaß für die umfangreiche Korrespondenz bot die schon erwähnte Widmung des 7. Madrigalbuches, dazu ferner die im Monat März an Monteverdi ergangene überraschende Aufforderung, nach Mantua zurückzukehren und den Dienst als Hofkapellmeister wieder zu übernehmen. Sante Orlandi war inzwischen (1619) gestorben und der Kapellmeisterposten somit freigeworden. Wie nicht anders zu erwarten war, lehnte Monteverdi die ihm zugedachte Ehre dankend ab unter Hinweis auf seine unabhängige, wohl besoldete und sichere Stellung in Venedig.[5]

Gegen Ende März desselben Jahres verlangte der Herzog von Mantua eine Kopie der *Arianna*-Partitur. Monteverdi ließ sie nicht

---

[1] M. bedankt sich dafür in seinem Briefe vom 4. Febr. 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[2] — *l'invenzione delle Lettere ha più del capriccioso, che del ragionevole . . . non pare che abbia del buono, che quelle, che doverebbe dire, o cantare l'amante, la Dama stessa lo cantasse . . . Appendice ai Trattati di Musica*, vol. II. S. 26.

[3] Hier hat sich (l. c. S. 26) ein Druckfehler eingeschlichen: *Signor Baudio* für *Claudio.*

[4] — *si possono prescrivere per modello dello stile proprio recitativo . . .* l. c. II, 25.

[5] Vergl. seinen Brief vom 13. März 1620. Siehe Davari, l. c. S. 43 ff.

nur sogleich herstellen, sondern brachte sogar an einzelnen Gesängen Verbesserungen an.[1] Ob nun die erwähnte Oper im nämlichen oder folgenden Jahre am mantuanischen Hofe aufgeführt wurde, ist nicht verbürgt.

Monteverdi's ältester Sohn, der, wie wir wissen, seit Januar 1619 im Kloster *S. Maria dei Servi* zu Bologna Vorlesungen über Jurisprudenz hörte, gab im Sommer 1620 plötzlich das Studium der Rechtswissenschaft auf und faßte den Entschluß, nach Mailand zu gehen und dort in den Orden der *Padri Carmelitani Scalzi riformati* einzutreten.[2] Der Vater gab seine Einwilligung, ob mit oder ohne Widerstreben, läßt sich aus seinen Briefen nicht ermitteln. Gewiß aber bot ihm der Entschluß seines Sohnes Anlaß zu einer abermaligen Reise nach Bologna, vielleicht begleitete er Francesco auch nach Mailand. Während seines Aufenthaltes in Bologna im Sommer 1620 sollte ihm in jener gelehrten Stadt eine ganz besondere Auszeichnung zu Theil werden: Am 13.[3] Juni, am Antoniustage, wurde er im Kloster *S. Michele in Bosco* bei Bologna von den Mitgliedern der *Accademia florida* und einer Anzahl der vorzüglichsten bologneser Musiker mit Gesang und Anreden empfangen und mit Ehrenbezeugungen mannigfacher Art gefeiert.[4] Daß er nun auch, wie vielfach berichtet wird, in die *Accademia florida* aufgenommen worden, ist nicht erwiesen. Sicher aber wurde er später (etwa 1624) das erste auswärtige Mitglied der *Accademia dei Filomusi*[5] zu Bologna, einer Genossenschaft von Musikern, die sich aus der von Adriano Banchieri begründeten *Accademia florida* gebildet hatte.

---

[1] *Per mostrar segno che subito havuto il comando di V. S. Illma. a nome di S. A. Ser^{ma}. non ho mancato di operare, ecco che di già inviole quattro quinternetti ricopiati, ne potrei mandar cinque, ma l'ultimo per causa di migliorarlo l'ho voluto trattener apresso di me* ... so schreibt M. aus Venedig, am 21. (!) März 1620. Davari, l. c. S. 73 giebt das Datum unrichtig an.

[2] Siehe M.'s Brief vom 11. Juli 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga. — Francesco mio filiolo ... inaspettatamente ha fatto risolutione in Bologna andar frate de la Religione de padri Carmelitani Scalzi riformati; perloche tra il viaggio nel andar a Milano ...*

[3] Caffi und Fétis schreiben fälschlich 11. Juni.

[4] Siehe Dok. 14.

[5] Vergl. Banchieri's *Discorso di Camillo Scaliggeri dalla Fratta. Bologna, Girol. Mascheroni 1626,* wieder aufgelegt 1630, Bol. Clemente Ferroni. S. 110: *— mi hauete detto, che intorno la stanza vi sono le imprese de gl' Accademici terrieri, e forestieri, vi s'agregano forse forastieri ancora? — Fin al dì* (so lautet die Antwort im bolognesischen Dialekt) *d'ancuò in proces d' vn' ann, al si n'è agregà dù, Claudio Mont'verd' Mastr d' Capella d' San Marc in Venetia, e Augustin Facco Urganista dal Dom d' Vicenza.* — Nach Masini's *Bologna Perlustrata,* I. Abschnitt 3, S. 156 (edit. Bol. 1666) war auch *Sigismondo Palermitano* (Sigism. d'India) Mitglied der *Filomusi.*

2.

1621—1627. Feste in Parma 1628.

Monteverdi's Ruhm drang in immer weitere Kreise. Die Opposition, welche nach den Angriffen Artusi's wohl noch hier und da gegen unsern Meister sich erhoben hatte, war längst zum Schweigen gebracht. Gegen die frühere musikalische Ausdrucksweise war ein gewaltiger Umschwung eingetreten; denn die Reformbewegung, zunächst nur von einer kleinen Gemeinde ausgehend, hatte sich mit erstaunlicher Schnelle über ganz Italien und weit darüber hinaus verbreitet. Die Principien der *Seconda Pratica* hatten diejenigen der *Prima Pratica* überwunden. So unzweifelhaft nun der Sieg der neuen Kunstideen feststeht, ebenso unzweifelhaft ist es, daß an diesem Siege unserm Monteverdi der hervorragendste Antheil gebührt. Ob nun jede seiner Bestrebungen ihre volle Berechtigung hatte, ob ferner die Art und Weise, wie er seine Aufgaben zu lösen wußte, immer die richtige war, das sind Fragen, deren Beantwortung nicht zum Ziele der vorliegenden Arbeit gehört. Genug, er fand bei seinen Zeitgenossen nach und nach die allgemeinste Anerkennung und wird seit etwa 1620 als der größte Tonmeister seines Vaterlandes gepriesen.

Im Verlaufe unserer Untersuchungen haben wir schon oft zustimmende Beurtheilungen über unseres Meisters Wirken citiert. Adriano Banchieri und Giambattista Doni traten, wie wir sahen, für die Neuerungen Monteverdi's besonders energisch ein. Obwohl nun die Anerkennung dieser Männer, weil von Musiktheoretikern herrührend, für sehr werthvoll angesehen werden muß, so kann sie doch keineswegs überraschen, denn Banchieri und Doni stehen schon von Beginn ihrer schriftstellerischen Thätigkeit ganz auf dem Boden der neueren Kunstanschauung. Aber Monteverdi's Erfolge gingen noch weiter, sie erstreckten sich auf Anhänger der alten Schule. Lodovico Zacconi, der sich im ersten Theile seiner *Prattica di Musica* (*Venetia, Carampello 1596*) als ein ebenso großer Feind der freieren, wie als unnachsichtiger Verfechter der strengeren Theorien erweist,[1] erscheint im zweiten Theile seiner *Prattica* (*Venetia, Aless. Vincenti 1622*) als ein ganz Anderer! Er wendet sich (S. 15) nicht nur gegen Artusi, sondern billigt ausdrücklich die Art und Weise der Dissonanzenverwendung, wie sie sich in den Werken Monteverdi's zeige.[2]

[1] Siehe Kapitel 42 des 3. Buches.
[2] Vergl. S. 63 der *Seconda parte*.

Schon oben ist nachgewiesen worden, wie früh man in Deutschland, in den Niederlanden und in Dänemark die Kompositionen Monteverdi's nachdruckte. So ist es denn erklärlich, daß sich sein Ruhm sehr bald auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus verbreitete. Seine Werke wurden aber nicht nur gesungen, sie wurden auch studiert. Von deutschen Theoretikern widmete ihnen zuerst Praetorius größere Aufmerksamkeit;[1] aber auch unsere Organisten und Chorregenten werden ihnen bald lebhaftes Interesse zugewendet haben. Es dürfte schwer sein, hierfür jetzt einen umständlichen Nachweis zu liefern, doch mögen dafür wenigstens die von deutschen Meistern des XVII. Jahrhunderts hergestellten Partituren einzelner Monteverdi'scher Werke zeugen. Freilich sind nur wenige solcher Partituren erhalten geblieben, soviel mir bekannt, nur in der Königsberger Universitätsbibliothek und in den Stadtbibliotheken zu Breslau und Lüneburg, doch können jene Zeugnisse schwerlich als so vereinzelte Erscheinungen gelten, wie sie sich heute darstellen.

Auch in den Niederlanden waren unseres Meisters Werke geschätzt und gesucht, und nicht umsonst hatte Peter Phalesius in Antwerpen das 3., 4., 5. und 6. Buch der Monteverdi'schen Madrigale nachgedruckt.

Seine Autorität wuchs von Tag zu Tag. »Nicht ohne Zögern«, sagt Pellegrino Possenti in der Dedikation seines ersten Werkes,[2] »wage ich es, meine armselige Arbeit der Öffentlichkeit zu übergeben, während man so viele Kompositionen ausgezeichnetster Männer bewundert, besonders diejenigen des Herrn Monte Verde (!), der, durch seine Erhabenheit dem Himmel nahe, von den Engeln süßen Gesang erlauscht und die Welt mit himmlischer Harmonie erfüllt hat.« Ähnlich überschwenglich drückt sich Giovanni Rovetta, Monteverdi's Schüler und späterer Amtsnachfolger, aus.[3] Sein Lob wird endlich auch in Versen besungen.[4] Von diesen seien nur die des berühmten Lautenspielers Bellerofonte Castaldi erwähnt.[5] Sie beanspruchen ein höheres Interesse:

---

[1] Siehe *Syntagma*. Bd. III, 50 und 128.

[2] *Canora Sampogna composta di Sette Canne Musicali. Prima Canora, dalla quale escono Madrigali à 2. e 3. Voci ... nov. comp. Ven. (Bartol. Magni) 1623.*

[3] In der ersten Ausgabe (1626) der schon citierten *Salmi concertati: — (ho) cercato di seguir l'orme d'un nuovo vivente Apollo, sovra'l cui verde Monte le vere Muse cercan di ricovrarsi per apprendere i tuoni de gli esquisiti concenti ...*

[4] In Stigliani's *Canzoniero, Venezia (Ciotti) 1615* und *Roma & Ven. (Deuchino) 1625*, sowie in Benamati's *Vittoria Navale, Bologna 1646.*

[5] Sie befinden sich in einem im Staatsarchiv zu Modena aufbewahrten Manuskript, betitelt: *Rimasuglio di rime berniesche raccolte da Bellerofonte Castaldi ...* Vergl. Valdrighi's *Musurgiana* (No. 3), *Modena (Vincenzi) 1880.*

E ben mostrò d'aver giudizio quando
Fermossi senz'andar in Alemagna
Perchè avria dato alla sua vita bando
La qual costì in Venezia si sparagna
Più ch'altrove . . .

Danach hatte also Monteverdi, um Venedig nicht zu verlassen, einen Ruf nach Deutschland ausgeschlagen. Von wo derselbe gekommen, ist leider nicht gesagt. Man wird sich übrigens nicht nur einmal bemüht haben, den berühmten Musikkapellmeister durch allerlei schmeichelhafte Anerbietungen von Venedig wegzulocken. Indessen er blieb daselbst, im Dienste S. Marco's, bis an sein Lebensende.

Seine Stellung in Venedig war, wie wir uns aus dem vorigen Abschnitte erinnern, die denkbar vortheilhafteste. Sein jährliches Gesammteinkommen belief sich nach seiner eigenen Versicherung[1] auf etwa 650 Dukaten, wovon ihm sein Amt, mit Einschluß der gewöhnlichen Benefizien, 450 einbrachte. Den Rest erwarb er sich durch Nebenverdienste. Für eine Messe und zwei Vesperpsalmen wurden ihm nicht weniger als 30, auch 40, selbst 50 Dukaten gezahlt und schöne Worte, Lob und Dank noch dazu! Über die ihm untergestellte Kapelle besaß er die größte Machtvollkommenheit. Während sich der ganze Chor dem Strafgesetze (*ponto*) fügen mußte, war er allein davon ausgenommen. Ja, das Strafvermerken (*pontare*), sowie das Aufheben desselben (*dispontare*) lag völlig in seiner Gewalt. Ebenso hing von ihm allein die Bewilligung oder Nichtbewilligung von Urlaubsgesuchen seiner Sänger ab. Sein Amt war somit ein durchaus einflußreiches, freies und selbständiges. Kein Wunder also, daß ihn alle diese Vortheile an Venedig fesselten.

Im April 1621 war der Großherzog von Toscana, Cosimo II., gestorben. Die in Venedig weilenden Florentiner beschlossen nun, ihren verblichenen Landesherrn durch eine großartige Todtenfeier zu ehren. Betreffs der Trauermusik wandten sie sich an Monteverdi. Die Gedächtnißfeier fand am 25. Mai desselben Jahres in der Dominikanerkirche *SS. Giovanni e Paolo* statt. Giulio Strozzi, der bekannte Operndichter, hielt die Trauerrede. Noch im selben Jahre veröffentlichte

---

[1] In seinem Briefe vom 13. März 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga*. Siehe Davari, l. c. S. 45. — *qui me ne ritrovo 450 et 200 altri di straordinario . . . con mio comodo guadagno fuori di S. Marco, pregato et ripregato da Sig^{ri}. Guardiani di scole, da 200 ducati al anno, perchè chi può havere il M^{ro}. di capella in far le loro musiche, oltre al pagamento di trenta, anco di 40 et sino a 50 ducati, per dui vespri et una messa, non mancono di pigliarlo, et li rendono anco gratie di belle parole dopo . . . tutta la capella è sottoposto al ponto, eccetto il M^{ro}. di capella, anzi che in man sue sta il far pontare et dispontare il cantore, il dar licenza o no, et se non va in capella non vi è chi altro dichi; et la provigion sua è certa sin alla morte . . .*

dieser eine ausführliche Beschreibung der gesammten Feier[1] und theilte darin über die aufgeführten Kompositionen werthvolle Einzelheiten mit. Leider ist uns nur Strozzi's Bericht überliefert worden, Monteverdi's Musik ist verloren gegangen. »Die Messe und die Responsorien«, so schreibt Strozzi auf Blatt 19ᵇ, »waren eigens für die Feier von dem Kapellmeister an S. Marco, Herrn Claudio Monteverdi, komponiert worden. Schon der ruhmvolle Name des Autors genügt, um den dem Werke inne wohnenden hohen Werth zu begreifen.[2] . . . Mit einer trauervollen, zu Thränen rührenden instrumentalen Einleitung, den alten, von Sappho erfundenen mixolydischen Ton nachahmend, nahm die Feier ihren Anfang. Und als die Einleitung (*sinfonia*) beendet war, intonierte Don Francesco Monteverde, Sohn des Signor Claudio, die folgenden schmerzvollen Worte in zartester Weise: O vos omnes attendite & videte dolorem nostrum. Pupilli facti sumus absque Patre . . . Requiem aeternam dona ei, Domine, & lux perpetua luceat ei.« Der Introitus, sehr oft von der Anfangs-*Sinfonia* unterbrochen, wurde von allen Zuhörern mit gespanntester Aufmerksamkeit gehört und hinterließ einen mächtigen Eindruck. Das Kyrie war eine Komposition Gio. Battista Grillo's, des Organisten an S. Marco, während das Graduale und der dazu gehörige Tractus von D. Francesco Usper (wie Grillo ein Schüler Monteverdi's) in Musik gesetzt waren.[3] »Das Dies irae«, fährt Strozzi fort, »und das innig-zarte De profundis waren wiederum Kompositionen Signor Claudio's; das letztere, gleichsam ein Dialog der im Fegefeuer schmachtenden Seelen und der sie besuchenden Engel, erregte durch seine Neuheit und Trefflichkeit die höchste Bewunderung.« Des Weiteren hebt Strozzi das von Gio. Batt. Grillo komponierte Domine Jesu rühmend hervor und schließt endlich: »Die gesammte Messe, sowie die darauf folgenden Responsorien des Herrn Monteverde standen durchaus nicht den übrigen Kompositionen nach, mit welchen Sig. Claudio und die beiden andern Meister sich so großen Ruhm erworben haben.«

---

[1] *Esequie fatte in Venetia dalla Natione Fiorentina al Ser^mo^. D. Cosimo II. Quarto Gran Duca di Toscana, il dì 25 di Maggio 1621. Ven.* (*Ciotti*, *1621.* Ein Exemplar davon befindet sich in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[2] *La musica della Messe, e de' Responsorii fù di nuovo o concertata o composta dal Signor Claudio Monteverde Maestro di Capella di San Marco, che dal glorioso nome dell' Autore si può ottimamente comprendere la qualità dell' opera, essendosi egli con particolar affetto in queste compositioni impiegato per la divotione, che lo rapiva ad honorar con la sua virtù i nostri Serenissimi Padroni . . .* Auch Caffi, l. c. I. S. 227 hat diese Stelle (freilich ohne nähere Quellenangabe) citiert, aber man sehe nur, was er aus den letzten Worten (*con la sua virtù*) herausgebracht hat: — *col suono della sua viola . . .* ! !

[3] Siehe Strozzi, l. c. Blatt 20ᵃ.

Francesco Monteverdi befand sich also, nach Strozzi's Zeugniß, im Mai 1621 in Venedig und zwar schon als Geistlicher; er kann sich somit kaum ein Jahr in Mailand aufgehalten haben. Wahrscheinlich empfing er auch dort die Priesterweihe. Seine schöne Tenorstimme verschaffte ihm später (nach Caffi am 1. Juli 1623) eine Anstellung im Sängerchor von S. Marco. Auch in der Komposition hatte er sich versucht. Soviel mir bekannt, sind von ihm zwei einstimmige Gesänge gedruckt worden: *Ahi che morir mi sento* und *Ama pur, Ninfa gradita*, sie finden sich in Milanuzzi's *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze (Ven., Aless. Vincenti 1624)*.[1]

Monteverdi's zweiter Sohn, Massimiliano, hatte mit 16½ Jahren, im August 1621, das Bologneser Seminar absolviert und wollte sich nun dem Studium der Medicin widmen. In der Besorgniß, der junge Massimiliano könne durch das freie, ungebundene studentische Leben vom rechten Wege abweichen, wendet sich der Vater an die Herzogin von Mantua, sie bittend, sich für Massimiliano's Aufnahme in das Kolleg des Kardinals Montalto in Bologna verwenden zu wollen. Sein Gesuch,[2] ein abermaliges Zeugniß innigster Vaterliebe, wurde erfüllt,[3] und schon im Februar des folgenden Jahres konnte Massimiliano in das genannte Kolleg eintreten.[4]

Am mantuanischen Hofe fuhr man fort, für alle in Aussicht stehenden größeren Festlichkeiten Monteverdi's Beistand in Anspruch zu nehmen. Im März 1621 erhielt er von dem herzoglichen Sekretär Ercole Marliani den Auftrag, drei Intermedien zu komponieren. Die Arbeit erfuhr durch dringendere anderweitige Beschäftigungen mehrfache Unterbrechungen und konnte erst im November 1621 beendet werden.[5] Vielleicht war sie für die bevorstehende Hochzeit der Prinzessin Eleonore, der Schwester des regierenden Herzogs, mit Kaiser Ferdinand II. bestimmt worden. Ob sie aber wirklich bei dieser Gelegenheit zur Aufführung kam, ist ungewiß. Übrigens fand die

---

[1] Enthält auch Kompositionen von Claudio Monteverdi, Gio. Pietro Berti und Guglielmo Miniscalchi. Weiteres siehe im bibliogr. Theile.

[2] Siehe Dok. 15.

[3] — *ho hauto haviso da Bologna come di gia il Sig^r^. Illmo. Cardinal Mont'Alto ha riceuto con particolar gusto di Madama Ser^ma^. . . .* so berichtet M. in seinem Briefe vom 10. Sept. 1621. Orig. im *Arch. Gonzaga*.

[4] — *havendo riceuto la patente per poter far entrar Massimigliano mio filiolo et suddito humill^mo^. di V. A. S. nel Collegio del Sig^r^. Illmo. Cardinal Mont' Alto in Bologna . . .* Brief M.'s vom 26. Febr. 1622. Orig. wie oben.

[5] — *inviai al Sig^r^. Margliani* (!) *la licenza in musica de li intermedii che V. A. S^ma^. si degnò comandarmi . . .* schreibt M. am 27. Nov. 1621. Orig. wie oben. Vergl. Davari, l. c. S. 49.

Hochzeit erst am 21. Juli 1623 statt,[1] und Monteverdi's Briefe aus dieser Zeit berühren jene Intermedien nicht mehr.

Die folgenden Jahre widmete Monteverdi ernstesten Studien. Sein nie rastender Geist hatte sich neue Probleme gestellt, an deren Lösung er mit allem Eifer arbeitete. Er erfand den *stile concitato*. Als das erste größere Beispiel desselben ist der *Combattimento di Tancredi & Clorinda* aus Tasso's *Gerusalemme liberata* anzusehen. Das Stück wurde im Jahre 1624 in Venedig, im Hause Girolamo Mocenigo's, im Beisein des gesammten venetianischen Adels erstmalig aufgeführt.[2] Gedruckt erschien es 1638 unter den *Madrigali guerrieri, et amorosi*, im achten Madrigalbuche. Wir werden dort auf den *Combattimento* und den neu eingeführten *stile concitato* des Näheren zurückkommen.

Mehrere seiner Briefe aus den Jahren 1625 und 1626 lassen erkennen, daß sich unser Tonmeister auch mit Alchemie beschäftigt hat. Besonders ausführlich handelt davon ein Brief vom 23. August 1625,[3] in dem er allen Ernstes meint, es werde ihm gelingen, Gold mit Blei zu calcinieren! Es scheint, als habe er sich auch in seinen alchemistischen Bestrebungen Ansehn verschafft, denn in einem Sonett des Padre Maestro Paolo Piazza wird er geradezu als *gran professor della chimica* besungen.[4]

Im Oktober 1626 starb Ferdinand Gonzaga. Da er keinen legitimen Erben hinterlassen hatte, so folgte ihm in der Herzogswürde sein Bruder Vincenz. Monteverdi's Beziehungen zum mantuanischen Hofe erfuhren durch den Thronwechsel keinerlei Unterbrechung. Nach wie vor unterhielt man mit ihm in allen wichtigeren musikalischen Angelegenheiten den regsten Verkehr. Ja, man bemühte sich von Neuem, den ehemaligen Hofkapellmeister für Mantua wieder zu gewinnen. Monteverdi lehnte abermals ab. »Ich lebe nicht als ein reicher Mann,« sagt er in seinem Briefe vom 10. September 1627,[5] »aber auch nicht als ein armer. Vor allem bin ich hier durch mein Einkommen bis zu meinem Tode gesichert; mein Gehalt wird mir regelmäßig alle zwei Monat ausbezahlt, man schickt es mir sogar, wenn ich zögere, es zu holen, ins Haus. In der Kapelle schalte und walte ich nach eignem Ermessen, mir liegt nicht einmal die Pflicht des Einstudierens ob, denn das besorgt der Vicekapellmeister. Die Stadt (Venedig) ist

[1] Nach Zwiedineck-Südenhorst: *Die Befreiung des Veltlin und der Mantuaner Erbfolgekrieg. Stuttgart, Cotta 1885.* Siehe Beilage zu S. 73.

[2] Siehe Monteverdi's Vorbericht im achten Buche seiner Madrigale (1638).

[3] Orig. im *Arch. Gonzaga. — calcinar l'oro con il saturno . . .*

[4] In Marinoni's *Fiori poetici* (*Ven. 1644*) S. 22.

[5] Siehe Dok. 16. — *Non vivo ricco . . .*

außerdem die schönste von der Welt, und wenn ich mich ein Wenig anstrengen will, so verdiene ich zu meinem festen Gehalt noch 200 Dukaten.«

Aus demselben Briefe erfahren wir auch, daß sich Monteverdi um ein Kanonikat in Cremona bemüht hatte, und daß er seinen Wunsch durch Übersendung neuer Kompositionen an die Kaiserin Eleonora zur Erfüllung zu bringen hoffte.[1] Seine Absicht war, sich später, wenn er seinem Amte nicht mehr vorstehen konnte, nach seiner Vaterstadt zurückzuziehen und dort in Ruhe und Muße den Abend seines Lebens zu verbringen. Für den nöthigen Unterhalt glaubte er durch das erbetene Kanonikat, welches ihm 300 Scudi einbringen würde, und durch sein eignes Besitzthum gesichert zu sein. Allein sein Wunsch wurde nicht erfüllt, obwohl er sich, wie aus dem Widmungsbriefe seines achten Madrigalbuches (1638) hervorgeht, sogar an den Kaiser Ferdinand gewendet hatte. Es ist auch nicht unmöglich, daß er selbst jenen Plan bald aufgegeben, denn in seinen Briefen ist er nur noch einmal (am 18. Sept. 1627), und zwar nur flüchtig, wieder darauf zurückgekommen. Übrigens darf man nicht glauben, Monteverdi sei damals schon (1627) in den geistlichen Stand getreten — wir werden im nächsten Abschnitte nachweisen, daß er diesen Schritt erst im Jahre 1632 gethan — es kann sich also hier nur um ein Laienkanonikat, resp. um die Einkünfte eines solchen handeln.

Das Jahr 1627 ist in Bezug auf Nachrichten von und über Monteverdi das bei weitem reichste. Mir sind aus dem genannten Jahre nicht weniger als 25 Briefe von seiner Hand bekannt, davon befinden sich allein 21 im Archiv Gonzaga. Für unsere Untersuchungen bieten dieselben unschätzbares Material; denn sie machen uns mit einer Anzahl von Arbeiten unsers Meisters bekannt, die sich bis jetzt der allgemeinen Kenntniß ganz entzogen haben. Sie geben außerdem Zeugniß von seiner bewundernswerthen Schaffenskraft, von seinem nie ermüdenden Fleiße und endlich von seinen genialen künstlerischen Absichten.

Tasso's *Gerusalemme liberata* hatte ihn schon im Jahre 1624 zur Komposition des *Combattimento di Tancredi & Clorinda* veranlaßt, dasselbe Gedicht begeisterte ihn im Frühjahr 1627 für weitere Arbeiten. »Ich habe,« berichtet er in seinem Briefe vom 1. Mai 1627,[2] »viele Stanzen Tasso's komponiert, und zwar von da ab, wo Armida beginnt:

[1] *Altro non mi potrebbe quietare* . . . siehe Dok. 16.

[2] Orig. im *Arch. Gonzaga.* — *Mi trovo però fatto molte stanze del Tasso dove Armida comincia: O Tu che porte parte teco di me parte ne lassi, seguendo tutto il lamento et l'ira con le risposte di Ruggiero* (!), *che forse non spiacieria* . . .

O tu, che porte
Teco parte[1] *di me, parte ne lassi,*

den folgenden ganzen Lamento und den Zornesausbruch (Armida's), sowie die Antworten Rinaldo's.«[2] Die hier gemeinten Stellen des Gedichts findet man im Canto XVI, von Strophe 40 an;[3] mit Strophe 52 beginnen Rinaldo's *Risposte*, denen endlich von Str. 58 ab Armida's *Ira* folgt. Die Strophen 58 (*Vattene pur, crudel*), 59 (*Là tra'l sangue*) und 62 (*Poich' ella in se tornò*) hatte Monteverdi schon 35 Jahre zuvor als fünfstimmige Madrigale komponiert[4] — von seiner neueren Bearbeitung ist leider nicht ein einziges Stück übrig geblieben.

Wir haben ferner aus dem Jahre 1627 den Verlust einer Monteverdi'schen Oper zu beklagen. Giulio Strozzi, derselbe, dem wir die Beschreibung der Todtenfeier für Cosimo II. verdanken, hatte unserm Meister im April 1627 eine etwa 400 Verse umfassende Dichtung, *La finta pazza Licori*, übergeben. Monteverdi fand die Oper allerliebst und lustig (*assai bella et curiosa*), sie war voll von spaßhaften Einfällen (*mille inventioni ridiculose*) und dabei von so großer Schönheit und Formvollendung in Versen und Anlage, daß er davon ganz begeistert war. Er sandte den Text nach Mantua, an den Grafen Striggio, und erbot sich, die Oper eigens für den dortigen Hof zu schreiben. Für die Titelrolle hatte er bereits Margherita Basile, die Schwester Adriana's, ausersehen. »Die Partie der Licori,« so schreibt er am 7. Mai 1627,[5] »ist eine sehr vielseitige und darf nur einer solchen Sängerin übergeben werden, welche bald als Mann, bald als Weib mit lebhaften Gesten und ungewöhnlichen Leidenschaften auftreten kann. Die Nachahmung der fingierten Narrheit hat sich immer nur auf den gegenwärtigen Moment, nicht auf einen vergangenen oder zukünftigen zu richten, sie muß genau dem jeweiligen Worte, nicht dem Sinne des ganzen Satzes folgen. Wenn also der Text von Krieg handelt, so ist der Krieg nachzuahmen, handelt er von Frieden, so hat sich die Darstellung auch diesem anzupassen, ebenso beim Tod u. s. w. Da nun alle Transformationen und Imitationen in kürzester Zeit auf einander folgen, und dieselben ferner den Heiterkeit und Mitleid erregenden Haupttheil bilden, so muß die Sängerin jede

[1] M. citiert mit anderer Wortstellung.

[2] M.'s Schreibung *Ruggiero* ist ein Versehen, das sich durch Einblick in das Gedicht selbst sogleich herausstellt.

[3] Ich folge hier dem italienischen Original der modernen Ausgaben; in der trefflichen Übersetzung von Gries (*Tasso's Befreites Jerusalem. Leipzig, Weidmann*) ist die Zahlenangabe der Strophen von st. 41 ab um 1 größer als in den neueren italienischen Editionen.

[4] Sie wurden 1592, im dritten Madrigalbuche, veröffentlicht.

[5] Siehe Dok. 17.

andere Nachahmung bei Seite lassen und sich nur an die des gegenwärtigen Textes halten. Ich glaube, daß Signora Margherita dafür die geeignetste Person sein wird.«

Den ganzen Mai hindurch beschäftigte er sich mit der Partie der *Licori*, freilich immer nur erst die Situationen durchdenkend und sich bis in die kleinsten Details derselben hineinarbeitend. Seiner künstlerischen Thätigkeit ging überhaupt stets eine rein verstandesmäßige vorauf; der zu komponierende Text wurde zunächst nach allen Seiten hin gehörig durchdacht (*assai digesto in mente*) und erwogen und dann erst mit dem ganzen Reichthume musikalischer Empfindung bekleidet. Auf die spekulative Natur seiner Vorarbeit scheint er am meisten Gewicht gelegt zu haben; war diese vollendet, so war auch die Komposition im Geiste fertig gestellt und dann in kürzester Zeit niedergeschrieben.[1]

Dem Rathe des Komponisten folgend, änderte Strozzi einige Stellen der Oper, führte mehrere neue Rollen ein und erweiterte sie zu fünf Akten. Monteverdi machte sich alsbald an die Arbeit. Leider mußte er sie Anfang Juli, durch ein Augenübel veranlaßt, eine Zeit lang unterbrechen,[2] doch konnte er noch im selben Monat (nach seinem Briefe vom 24. Juli) den ersten Akt vollenden, und schon am 10. September schickte er den Rest der ganzen Oper nach Mantua.[3]

Von der besprochenen Oper ist, wie schon erwähnt, Nichts erhalten geblieben. Dasselbe Libretto erfuhr später durch Francesco Sacrati aus Parma eine nochmalige musikalische Bearbeitung. Ob nun in dieser die von Monteverdi beeinflußte frühere Fassung im Wesentlichen beibehalten wurde, vermag ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls aber wurde sie von fünf Akten auf drei reduciert. Der Text zu Sacrati's Musik wurde 1641 in Venedig gedruckt.[4] Aber weder in der Dedikation des Dichters, noch im *Avviso al Lettore* wird der älteren Monteverdi'schen Musik gedacht.

Mit welcher peinlichen Sorgfalt Monteverdi bei der Auswahl der Dichtungen für seine Kompositionen verfuhr, welche hohen Anforde-

---

[1] — (l'opera) *già da me è digesta nel modo che tutta stà in maniera tale che so che in brevis^{mo}. tempo da me sarebbe posta in musica* . . . Vergl. M.'s Brief vom 24. Mai 1627. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Siehe Davari, l. c. S. 80.

[2] — *tre sere fa mi incominciò a calare un catarro con molto dolore da la banda destra del occhio con infiagione con un rilassamento di vita che mi credevo che passasse non poco avanti, ma lodato Dio di già ha incominciato a dar loco alquanto* . . . nach seinem Briefe vom 3. Juli 1627. Orig. wie oben.

[3] Siehe Dok. 16.

[4] Ein Exemplar bewahrt die *Bibl. nazionale* zu Florenz. — Vergl. Galvani (Salvioli): *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII. Milano (Ricordi)* s. a. (1879) S. 67.

rungen er stellte, und wie er durchaus nicht für seine musikalische Bearbeitung jeden beliebigen, ihm dargebotenen Text annahm, das, glaube ich, spricht nicht zuletzt für seine hohe Auffassung der künstlerischen Aufgabe. Fand er einen Text für die Komposition untauglich, so hatte er gewiß gute Gründe. Seine Auseinandersetzungen und Motivierungen sind daher für die Erkenntniß seines Urtheils von hohem Interesse. Es sei deshalb hier noch auf eine Stelle des Briefes vom 7. Mai 1627 [1] hingewiesen. Monteverdi kommt dort auf eine ungedruckte Oper Rinuccini's, den *Narciso*, zu sprechen und erzählt, daß er das Libretto noch bei Lebzeiten des Dichters [2] erhalten, daß derselbe hohen Werth darauf gelegt und sehnlichst von ihm die Musik dazu begehrt habe. Doch Monteverdi konnte sich zur Komposition des *Narciso* nicht entschließen. Nach seiner Meinung fehlte der Oper das Haupterforderniß: die packende, leidenschaftliche Gewalt. Wegen der großen Menge der auftretenden Nymphen, so führt er weiter aus, seien zu viele Soprane nöthig, desgleichen zu viele Tenöre wegen der großen Anzahl Hirten, das ganze Stück weise endlich zu wenig Abwechselung auf und habe außerdem einen zu tragischen Schluß. Man sieht also, was unser Meister von einem guten Operntexte verlangte; daß er außerdem auf Schönheit des Versbaues und logische Entwicklung der einzelnen Situationen besonders achtete, ist schon im Voraufgegangenen betont worden. Vielleicht waren es ähnliche Mängel, die ihn (wie beim *Narciso*) auch zur Aufgabe eines anderen Librettos von Rinuccini, der *Aretusa*, bestimmten. Näheres darüber ist nicht bekannt geworden; doch daß er auch mit der Komposition der zuletzt genannten Oper beschäftigt war, erfahren wir aus der Vorrede zu Filippo Vitali's *Aretusa*. [3]

Im Jahre 1627 machte sich Monteverdi als Herausgeber Archadelt'scher Madrigale bekannt. Die Kompositionen jenes alten Niederländers waren von einer erstaunlichen Lebenskraft; die Nachfrage nach denselben war eine so große und anhaltende, daß sie immer wieder die Druckerpressen beschäftigten. Auf dem Titel der im genannten Jahre von Paolo Masotti in Rom veranstalteten Neuausgabe

---

[1] Siehe Dok. 17. — *Mando il presente Narciso . . .*

[2] Rinuccini war 1623, 74 Jahre alt, gestorben. Vergl. Adimari's *Melpomene, Firenze 1640*. S. 43 und 86.

[3] *L'Aretusa, favola in musica di Filippo Vitali, rappresentata in Roma in casa di monsignor Corsini, dedicata all' Illmo. et R^{mo}. Sig. Cardinal Borghese. In Roma, appresso Luca Antonio Soldi.* MDCXX. (Also nicht 1640, wie Fétis, l. c. VIII. S. 367 angiebt.) — *Questo parto* (del Sig^{r}. Ottavio Rinuccini) *crebbe notabilmente in bellezza nell' Euridice . . . e nell' Arianna del Sig^{r}. Claudio Monteverdi hoggi Mastro di Capella di S. Marco di Venetia, il quale ricevendol anch' egli concorse in abbellirlo, e adornarlo de suoi ricchissimi e peregrini pensieri . . .*

des ersten Buches der vierstimmigen Madrigale[1] wird Monteverdi ausdrücklich als »Korrektor« derselben genannt: *Madrigali* | *A Quattro* | *Di Giahes* (!) | *Archadelt* | *Di Nuovo Ristampato, E Coretto* (!) | *In Venetia Da Claudio Monteverde.* | *In Roma, Per Paolo Masotti 1627.* | *Con Licenza De' Superiori.* | *A Distanza* (!) *di Gioseppe Cesareo all' insegna dell' Arpa al Colleggio Romano.*[2] ||

Den jungen Massimiliano Monteverdi hatten wir bis zu seinem Eintritt in das Kolleg Montalto begleitet, wo er sich nach vierjährigem Studium, im März 1626, die medicinische Doktorwürde erwarb.[3] Er hatte die Absicht, sich in seiner Geburtsstadt Mantua niederzulassen, und fand dafür in der sorgenden Liebe seines Vaters die kräftigste Unterstützung. Bei seiner Abreise nach Mantua erhielt er Empfehlungsbriefe an den Herzog, die Herzogin, den Prinzen Vincenz und den Grafen Striggio.[4] So ausgerüstet, wurde es ihm nicht schwer, in Mantua bald festen Fuß zu fassen. Am 17. Juni 1628 nahm man ihn in das dortige Ärztekollegium auf.[5] So viele einflußreiche Gönner er sich nun auch durch Vermittlung seines Vaters erworben haben mochte, so reichte deren Schutz doch nicht hin, ihn vor einer längeren Freiheitsentziehung zu bewahren. Eines Tages erhielt er von einem falschen Freunde ein seitens der Kirche verbotenes Buch mit der ausdrücklichen Versicherung, es handle nur von Medicin und Astrologie. Kaum hatte er es gelesen, da wurde er von dem Besitzer des Buches beim S. Ufficio verklagt und in das Inquisitionsgefängniß geworfen. Für den Vater war dies ein schwerer Schlag. Bald nach Massimiliano's Einlieferung erhielt er vom Inquisitor die Nachricht, daß sein Sohn gegen eine Kaution von 100 Dukaten bis zur Beendigung der Untersuchung freigelassen werden könnte. Sofort gab er die nöthigen Anweisungen, allein ohne Erfolg.[6] Der arme Massimiliano wurde, obgleich die verlangte Kaution hinterlegt worden war,

---

[1] Die erste mir bekannte Ausgabe ist die vom Jahre 1539; daß diese aber nicht als die Originalausgabe anzusehen ist, geht aus der folgenden Bemerkung auf dem Titel hervor: *Con nuova gionta impressi.* Nach 1627 wurden dieselben Madrigale, soweit meine Kenntniß reicht, noch 1628, 1640 und 1642 gedruckt.

[2] Ein vollständiges Exemplar bewahrt das *Liceo musicale* in Bologna.

[3] *Il presente lattore* (!) *e un mio figliolo qual gia quattro anni sono hebbe in gratia da Madama Ser^ma^. un loco nel colleggio Mont' Alto in Bologna per studiare, hora addottorato in Medicina e venuto a Mantova a posta per rendere quelle gratie magiori che deve a Ser^mi^. padroni, et insieme per farsi conoscere loro humill^mo^. Ser^tore^. et vasallo* . . . Vergl. M.'s Brief vom 19. März 1626. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[4] — *Scrissi quattro lettere l'una al Ser^mo^. padron et l'altra alla Ser^ma^. Padrona, et terza al Sig. D. Vincenzo Ser^mo^. et la quarta al Sig. Illmo. Conte Alessandro Striggio* . . . Cl. M. in seinem Briefe vom 28. März 1626. Orig. wie oben.

[5] Siehe Davari, l. c. S. 53.

[6] Siehe Dok. 18. *Dalla mia venuta a Mantoa* . . .

vom September 1627 bis zum Januar 1628 gefangen gehalten. Seine endliche Befreiung hatte er besonders der Intervention des Grafen Striggio zu verdanken. Die aus dieser Zeit aufbewahrten Briefe Monteverdi's[1] wird Niemand ohne Rührung lesen können: sie schildern uns in bewegten Worten den tiefen Schmerz des alten Vaters, seine Liebe und Fürsorge für den unglücklichen Sohn und seine feste Überzeugung von der Unschuld desselben. Und in der That, zur Ehre Massimiliano's sei noch erwähnt, daß die Untersuchung, die erst im Juli 1628 stattfand, seine völlige Schuldlosigkeit herausstellte.[2]

Im Herbst 1627 wurden Monteverdi neue Ehren zu Theil. Am Hofe von Parma bereitete man die Hochzeit Odoardo Farnese's mit Margherita Medici vor. Wie nicht anders zu erwarten, wollte man nicht, daß dieselbe den bei ähnlichen Gelegenheiten gefeierten Festen anderer Höfe an Pracht und Glanz nachstehe. So sollten denn Komödien, Intermedien und Turniere den Hapttheil des Festprogramms bilden. Für die Leitung der Musikaufführungen wünschte man den berühmten Markuskapellmeister und ließ demselben im August 1627 durch den Marchese Enzo Bentivoglio die formelle Aufforderung zugehen.[3] »Ich kann nicht genug den Entschluß loben,« berichtet Bentivoglio der Herzogin von Parma,[4] »sich des Herrn Monteverdi bedienen zu wollen, schon seiner seltenen Tüchtigkeit wegen ... er ist der liebenswürdigste Mensch und größte Künstler seines Faches.« Unser Meister war über die ihm erwiesene Ehre hoch erfreut, umsomehr, als man ihm den Auftrag ohne sein Zuthun gegeben, während — wie er selbst berichtet[5] — sich sechs oder sieben Andere darum beworben hatten. Man übersandte ihm nun fünf, von Ascanio Pii, dem Schwiegersohne Bentivoglio's, gedichtete Intermedien, von denen jedes mehr als 300 Verse zählte. Aber damit noch nicht genug: Man übertrug ihm auch die Komposition zum

---

[1] Vom 18. Dez. 1627, 1. und 9. Jan. 1628 — sämmtlich im *Arch. Gonzaga.*

[2] — (i) *Sig^ri^. Padri Inquisitori da Padoa mi hanno certificato che il filiolo non ha alcuna colpa et che non meritava star in prigione per alcun tempo* ... Siehe M.'s Brief vom 1. Juli 1628, desgl. den vom 8. desselben Monats. Beide im *Arch. Gonzaga.*

[3] Siehe Dok. 16. — *il Sig^r^. Marchese Bentivogli* (!) ... *mi scrisse già un mese fa* ...

[4] *Io non posso dir il gusto che ho della risolutione presa in valersi del Sig^r^. Monteverdi si per la qualità rara del sogetto come ancora per poter meter* (!) *mano al operare ... Cl. M. garbatissimo gentilomo, e il maggior virtuoso nella sua professione che abbiamo oggi* ... Siehe den *Carteggio farnesiano* im *Archivio di Stato* zu Parma. B.'s Briefe vom 7. Sept. und 24. Dez. 1627.

[5] Siehe Dok. 16 ... *Le quali Altezze mi honorono molto* ... Unter den Bewerbern fand sich gewiß auch Domenico Mazzocchi, der erst ein Jahr zuvor (1626) seine Oper *La Cattena d'Adone* (*Ven., Aless. Vincenti*) dem Herzog gewidmet hatte.

Torneo, einer über 1000 Verse umfassenden Dichtung Claudio Aquilini's.[1] Monteverdi nahm sofort mit allem Eifer die Arbeit in Angriff, und am 10. September war schon die Hälfte des ersten Intermediums fertig.[2] Gegen Mitte desselben Monats erlitt aber die Fortsetzung der Komposition eine kurze Zeit lang Aufschub durch eine Reise nach dem benachbarten Chioggia. Der dortige Stadthauptmann (*podestà*), ein Sohn des Prokurators Foscarini, hatte ihn wegen einer »gewissen Musikfunktion« zu sich entboten.[3] Desgleichen erlitten die Kompositionen für Parma Störung durch die am 7. Oktober veranstaltete Feier des Seesieges von Lepanto. Monteverdi konnte sich daher erst nach jenem Tage mit Ruhe und Muße seiner Arbeit widmen. Bald darauf, noch im Oktober, erhielt er einen 20tägigen Urlaub nach Parma; auf seiner Reise dahin begleitete ihn jener ferraresische Musikdilettant Antonio Goretti, dem wir schon oben in Artusi's *Imperfettioni* begegnet sind.[4] In Parma angekommen, begann Monteverdi sofort mit dem Einstudieren des inzwischen beendeten ersten Intermezzo und beschleunigte nach Kräften die Vollendung der übrigen Stücke. Auf ein eigenhändiges Schreiben des Herzogs an den Dogen erhielt er noch eine bedeutende Urlaubsverlängerung,[5] denn erst gegen Mitte Dezember traf er wieder in Venedig ein. In der zweiten Hälfte des folgenden Monats ging er abermals nach Parma[6] und führte nun die Vorbereitungen der in Aussicht genommenen Festvorstellungen zu Ende. Sein dortiger Aufenthalt erstreckte sich bis in den Februar.[7]

---

[1] Siehe Dok. 19. — *Saranno due bellissime feste* . . .

[2] Siehe Dok. 16.

[3] . . . *l'Ecc^mo^. Sig^r^. Procuratore Foscarini mio singolar Signore havendo un suo Sig^r^. figliolo podestà in Chioggia et qual Sig^re^. volendosi prevalere de la persona mia in una certa funtione di musica, mi trattenni in Chioggia* . . . Brief M.'s vom 25. Sept. 1627. Siehe Caffi, l. c. II, 225.

[4] *Havero poi da racontare a V. S. Illma. la bella entrata che facessimo il gentill^mo^. Sig. Gorretti* (!) *et io in Modona* (!) . . . *Mi trovo haver fatto il primo intermedio qual e quello di Melissa e Bradamante* . . . *son dietro al terzo* . . . *ne ho mancato sino ad hora di far qualche cosa per il Torneo, ch'è stabilito se non in tutto almeno la maggior parte* . . . so berichtet M. in seinem Briefe aus Parma, am 30. Okt. 1627. Original im *Liceo musicale* zu Bologna. Ein Abdruck des Briefes, freilich mit vielen willkürlichen Änderungen, findet sich bei Caffi, l. c. II, 171; in deutscher Übersetzung von La Mara, l. c. I. S. 53 ff.

[5] — *l'Illmo. Sig^r^. Majordomo mi ha fatto molta instanza che io resti fino a tanto che gli habbi fatti gli detti cinque intermedii* . . . *gli risposi che non havera licenza da le V. Ecc. Ill^me^. che per vinti giorni: esso Sig^re^. mi risposi che queste Ser^me^. Altezze hacrebbero scritto per la licenza almeno per tutto il presente mese* . . . Brief M.'s aus Parma, am 8. Nov. 1627. Siehe Caffi, l. c. I, 243.

[6] *Tra duoi giorni spero tornero a Parma* . . . siehe M.'s Brief aus Venedig, am 9. Jan. 1628. Orig. im *Arch. Gonzaga*.

[7] Siehe Dok. 19.

Die Hochzeit war für das kommende Frühjahr angesetzt worden, allein sie erfuhr unerwartet einen größeren Aufschub; sie fand endlich statt am 11. Oktober 1628. Das junge Paar blieb noch einige Zeit in Florenz und zog erst im Dezember nach Parma. Über die dortigen Festlichkeiten sind wir durch Marcello Buttigli's Beschreibungen[1] genau unterrichtet, allerdings nicht in einer für uns wünschenswerthen Weise. Buttigli theilt den vollständigen Text der fünf Intermedien und des Turniers mit, schildert lang und breit die scenischen Apparate, erwähnt aber die Musik nur höchst flüchtig, ja. er ist ungerecht genug, nicht einmal den Autor derselben zu nennen. Zum Glück erfahren wir Näheres über den musikalischen Theil durch die im florentiner Staatsarchiv befindlichen Berichte Luigi Inghirami's.[2] Dieser, ein Sekretär des Prinzen Gian Carlo Medici, befand sich im Gefolge des fürstlichen Zuges nach Parma und war ein Zeuge sämmtlicher Feste. Seine Briefe sind an die Erzherzogin Magdalene, die Mutter der Prinzessin Margherita, gerichtet, müssen daher in Bezug auf ihre Glaubwürdigkeit als durchaus zuverlässig angesehen werden.

»Gestern,« schreibt Inghirami, »am Mittwoch den 13. Dezember, am Tage der hl. Lucia, spielte man die Komödie. Sie gelang in den Intermedien vorzüglich und erregte viel Interesse; das Lustspiel selbst aber hörte man, da es als der *Aminta*[3] erkannt wurde, nur mit geringer Aufmerksamkeit an. Der Ort der Aufführung war der geräumige Hof von San Pier Martire . . . Die reich geschmückte und prachtvoll erleuchtete Bühne stellte zunächst Hymens Tempel dar, der sich, nachdem ein Madrigal gesungen war, langsam zum Himmel emporhob. Flora und Thetis betraten nun die Bühne und sangen den (im beifolgenden Buche befindlichen) Prolog[4] mit wunderbarer Musik und ausgezeichneten Stimmen; war doch jene eine Komposition des Monteverde, des größten italienischen Musikers der Jetztzeit.[5]

[1] *Descrittione dell' apparato fatto per honorare la prima, e solenne entrata in Parma della Serenissima Prencipessa Margherita di Toscana, Duchessa di Parma, Piacenza . . . Parma* (*Erasmo e Seth Viotti*) *1629*. Ein Exemplar befindet sich in der *Bibl. nazionale* zu Parma.

[2] Dem P. Minucci del Rossi gebührt das Verdienst, zuerst auf jene Briefe aufmerksam gemacht zu haben. Vergl. seinen Aufsatz *Le Nozze di Margherita de' Medici con Odoardo Farnese, Duca di Parma e Piacenza*, abgedruckt in der *Rassegna nazionale*, anno VII. Firenze 1885. Siehe die Hefte vom 16. Februar, 16. April und 1. Mai.

[3] Von Torquato Tasso, war zum ersten Male im April 1573 in Ferrara aufgeführt worden, also schon längst bekannt. Vergl. Vitt. Rossi: *Batt. Guerini ed il Pastor fido, Torino 1886*, S. 39.

[4] Dichtung von Claudio Aquilini (Achillini).

[5] *— ma con musiche rare e voci squisite, essendo questa compositione di Monteverde, hoggi il maggior musico d'Italia . . .*

Nach Beendigung des Prologs wurde der erste Akt der Komödie gespielt, worauf dann das erste Intermezzo, die Befreiung Ruggiero's darstellend, folgte. Hier, wie überall, funktionierten die Maschinen in bester Weise. Die Pferde der Melissa und der Bradamante führten den Abstieg vom Kastell sicher aus, ... dieses selbst war mit großem Kunstsinne aufgebaut und verschwand zur gehörigen Zeit in einem Augenblick, sich in einen reizenden Garten verwandelnd.«

Nachdem der zweite Akt des *Aminta* beendet war, begann das zweite Intermezzo, »anfangend« — wie Buttigli[1] berichtet — »mit einer herrlich-wohllautenden, die Ohren der Zuhörer berauschenden Harmonie von himmlischen Stimmen und Instrumenten«. Den Gegenstand des Stückes bildete die Sage von Dido und Aeneas (nach Vergil). Monteverdi soll sich über den Text und die Musik zu diesem Stücke ausführlich in einem seiner beiden Briefe vom 18. Sept. 1627[2] geäußert haben. Leider kann ich über den Inhalt desselben nichts Näheres mittheilen, da meine Bemühungen um eine Kopie des Briefes erfolglos waren.

»Das nächste Intermezzo,« erzählt Inghirami weiter, »versetzte wiederum alle Zuhörer in die größte Begeisterung, denn es war im höchsten Grade wunderbar. Von der Scenerie schweige ich, es sei nur erwähnt, daß nicht weniger als fünf Maschinen zu gleicher Zeit in Bewegung waren, . . . die Musik war geradezu eine göttliche zu nennen.[3]

Im vierten Intermezzo erregte das Schiff der Argonauten die Aufmerksamkeit des Auditoriums. »Die Darstellungen des Schiffes, Meeres und Unwetters,« fährt Inghirami fort, »ließen nichts zu wünschen übrig, ebensowenig die des Sonnenwagens, sowie die der Muschel Neptuns, aber der Geist und die Seele vom Ganzen war die Musik.«[4]

Auch das fünfte und letzte der Intermedien soll, nach Inghirami's Zeugniß, einen tiefen Eindruck hinterlassen haben.

Am 21. Dezember[5] 1628 fand in dem berühmten *Teatro Farnese*, als letzte der Festvorstellungen, das Turnier statt. Von dem bei der Aufführung dieses Stückes angewendeten Luxus jeder Art können wir uns jetzt kaum einen rechten Begriff machen. Buttigli's und Inghirami's Schilderungen klingen wie Märchen. Die Bühne des von den Zeitgenossen als Wunderwerk gepriesenen *Teatro Farnese*[6] war nach

[1] l. c. S. 181.

[2] Das Original befand sich im Mai 1887 im Besitze D. G. Rossi's in Rom.

[3] — *le musiche qui, certamente, erano divine . . .*

[4] — *ma lo spirito e l'anima di tutto erano le musiche . . .*

[5] Nach Minucci del Rossi, l. c. Im Maihefte, S. 20.

[6] Näheres siehe in Paolo Emilio Ferrari's: *Spettacoli drammatico — musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883. Parma, Battei 1884.* S. 3 ff.

Bentivoglio's Angaben eigens für das Turnier erweitert worden, und zahlreiche Künstlerhände hatten für die vielfachen, wechselnden Dekorationen gesorgt. Das *Torneo* selbst bestand aus einem Gemisch von Musik, Tanz und festlichen Aufzügen. Die Komposition desselben hatte unserm Monteverdi, wie er selbst berichtet, wegen des außerordentlichen Umfangs viel zu schaffen gemacht;[1] doch erntete er dafür reichsten Ruhm und vollste Anerkennung. Von den Sängerinnen soll sich besonders Settimia Caccini, welche die Partie der *Aurora* gesungen, ausgezeichnet haben. »Daß Signora Settimia,« so schreibt Buttigli,[2] »einen so großen Erfolg errungen hat, wundert diejenigen nicht, welche sie als würdigste Tochter und wahres Abbild ihres großen Vaters Giulio Cazzini (!) kennen . . . und welche wissen, daß sie die geliebte Gattin des Herrn Alessandro[3] Ghivizani (!) ist . . . Die bedeutendsten Kunstkenner haben in dem gegenwärtigen Stück der Signora Settimia die Palme zuerkannt.«

Über die andern beim *Torneo* und den Intermedien beschäftigten Künstler berichten Buttigli und Inghirami Nichts. Von Monteverdi erfahren wir,[4] daß an jenen Aufführungen außer den Hofmusikern noch Sänger aus Rom und Modena und Instrumentisten aus Piacenza Antheil hatten. Über die aus Rom gekommenen Sänger vermag ich durch einen Fund im Staatsarchiv zu Parma höchst interessante Einzelheiten zu bieten.[5] Näher darauf hier einzugehen, würde zu weit führen. Nur das sei erwähnt, daß Monteverdi's Festmusik von den hervorragendsten Künstlern ausgeführt wurde, von Künstlern, wie Loreto Vittori, Gregorio Lazerini, Antonio Grimano, Francesco Bianchi, Bartolomeo Nicolini u. s. w. Daß nun aber Monteverdi die Auffüh-

---

[1] (i versi) *mi hanno dato estremo da fare . . .* siehe Dok. 19.

[2] l. c. S. 272 — *la conoscevano per ben degna Figlia e per vero Ritratto del suo Gran Padre, che fù il Signor Giulio Cazzini* (!), *volgarmente detto: Giulio Romano, Musico tanto eccellente, che diede la prima luce del vero, e moderno cantare: e sapevano di più, ch'ella era dilettissima Moglie del Sig. Alessandro Ghivizani Luchese* (!), *Musico anch' esso singolare, e per tale condotto dalla g. m. del Sereniss. D. R. e stipendiato dalla vivente Altezza Sereniss. di Parma . . . i più intelligenti dell' Arte voluntariamente concedendo nella corrente attione la palma alla Signora Settimia . . .*

[3] P. E. Ferrari, l. c. S. 9 schreibt irrthümlich *Alberto*. Kompositionen G.'s (außer der von Eitner, l. c. angeführten) finden sich im MS. in der *Bibl. nazionale* zu Florenz (Klasse XIX, Cod. 22), gedruckt noch ein dreistimmiges *Da la fonte del core* in den im bibliogr. Theile unter 1617 näher angegebenen *Musiche per la Maddalena*.

[4] Siehe Dok. 19. — *cantori Romani et Modenesi et sonatori Piacentini . . .*

[5] Siehe Dok. 20, ein für die Sängerverhältnisse damaliger Zeit schätzbarer Beitrag. Der Leser möge sich von dem Werthe des Fundes selbst überzeugen.

rungen im Dezember 1628 wirklich selbst geleitet habe, ließ sich aus den mir zur Einsicht überlassenen Dokumenten nicht ermitteln.

3.

1628—1643.

Wir kommen nun zur Betrachtung der letzten 15 Lebensjahre unseres Meisters. Leider sind für diesen Zeitabschnitt nicht mehr so reiche Quellen vorhanden wie für die früheren Epochen. Die letzten Monteverdi betreffenden Dokumente des Archivs Gonzaga, das uns für die Darstellung seines Lebensganges so außerordentlich reiche Hülfsmittel darbot, sind diejenigen aus dem Jahre 1628, welche wir oben schon bei der Schilderung des Schicksals des jungen Massimiliano Monteverdi citiert haben. Das Aufhören der Korrespondenz Monteverdi's mit dem Hofe von Mantua hat sicher seinen Grund in dem großen politischen Unglück, das um jene Zeit über das einst so blühende Herzogthum hereinbrach.

Vincenz II. überlebte seinen Bruder nur um 14 Monate. Am Weihnachtstage des Jahres 1627 verschied er, und damit war die direkte Linie des Hauses Gonzaga erloschen. Wegen der Erbfolge entspann sich nun zwischen Savoyen, Nevers und Österreich jener unselige Streit, der zum Kriege und endlich, im Jahre 1630, zur Plünderung Mantuas führte. Drei Tage lang wütheten die kaiserlichen Truppen in der eroberten Stadt. Ihrer Zerstörungsgier fielen die herrlichen Schätze zum Opfer, die mehrere Generationen eines kunstsinnigen, an Pracht und Prunk jeder Art gewöhnten Fürstengeschlechtes aufgesammelt hatten. Speziell der Musikforschung sind durch jene entsetzliche Zeit die kostbarsten Dokumente entrissen worden. War doch der mantuanische Hof schon seit den Tagen des Marchese Franz II. († 1519) und seiner Gemahlin Isabella der Mittelpunkt des musikalischen Lebens von ganz Oberitalien! Und nun erst während der Regierung der Herzöge Wilhelm und Vincenz! Von Musikdruckwerken und -Manuskripten des 16. und 17. Jahrhunderts ist, soweit ich mich überzeugen konnte, auch nicht ein einziges Stück des ehemaligen Reichthums übrig geblieben.

Monteverdi hatte im Jahre 1628 schon das 61. Lebensjahr überschritten; sein Ruhm verringerte sich aber keineswegs mit dem beginnenden Alter, seine Thatkraft blieb ungebrochen. Nach wie vor ward er als größter Tonmeister seines Vaterlandes gepriesen. Und wer nach dem Centralpunkte des damaligen italienischen Musiklebens fragte, wurde auf die stolze, reiche Lagunenstadt verwiesen, in der

ein Monteverdi lebte und wirkte. Dürfen wir uns daher wundern, daß unser Landsmann Heinrich Schütz »zu fortstellung seiner Profession« (in den Jahren 1628/9) gerade nach Venedig ging, um — wie er selbst sagt[1] — »der inzwischen auffgebrachten Neuen, und heutiges Tages gebrauchlichen Manir der Music sich zuerkundigen«? Schütz befand sich damals, wie bekannt, zum zweiten Male in Venedig; sein Name war schon hoch berühmt, und so durfte ihm Monteverdi »persönliche Annäherung kaum versagen«.[2] Leider fehlt über den Verkehr beider Männer jede nähere Nachricht. Wie hoch übrigens Heinrich Schütz unsern Monteverdi schätzte, werden wir weiter unten erfahren.

Im Jahre 1628 komponierte Monteverdi fünf von Giulio Strozzi gedichtete Sonette. Wir kennen nur den Text derselben,[3] die Musik ist verloren gegangen. Sie wurde im venetianischen Arsenal bei Gelegenheit eines Festmahls der Signoria gesungen.

Nach Caffi (l. c. I, 229) soll Monteverdi im folgenden Jahre zur Geburtsfeier eines Sohnes des Gouverneurs von Rovigo, Vito Morosini, eine »Cantate«, *Rosaio Fiorito* betitelt, komponiert haben. Das Stück soll ferner bei der genannten Feier von der dortigen *Accademia de' Concordi* vorgetragen worden sein. Aus welcher Quelle Caffi diese Notiz entnommen, hat er verschwiegen. Fétis und Ambros haben sie ihm auf Treu und Glauben nacherzählt. Wir werden gut thun, die ganze Geschichte zum mindesten anzuzweifeln. Die erwähnte »Cantate«, eine Dichtung Gasparo Bonifaccio's, wurde zweimal gedruckt: zum ersten Male 1629 in Rovigo[4] und dann ein Jahr darauf in Venedig.[5] In beiden Ausgaben nun wird von einer Musik oder Aufführung derselben kein Wort berichtet. Gesetzt, Caffi's Angaben seien wahr, so ist es völlig unverständlich, wie der Herausgeber des Textes beide Male sowohl die Musik des berühmten Markuskapellmeisters, als auch den Vortrag der *Accademia de' Concordi* übergehen konnte. Das Letztere widerspricht auch dem bekanntlich stark ausgeprägten

---

[1] In der Dedikation zu *Symphoniarum Sacrarum tertia pars . . . Dresden 1650.*

[2] Wie Winterfeld, l. c. II. S. 192 mit Recht hervorhebt.

[3] *I Cinque Fratelli, Sonetti di Giulio Strozzi, honorati di Musica dal Sig. Claudio Monteverde, e cantati nel Real convito fatto dalla Sereniss. Repubblica di Venetia nel suo famoso Arsenale. A' Serenissimi Principi D. Ferdinando II Gran Duca Quinto di Toscana, e D. Gio. Carlo de Medici suo fratello. Ven. Deuchino* MDCXXVIII. Ein Exemplar in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[4] *Applauso delle Muse per la nascita d'un figlio all' Illmo. Signor Vido* (!) *Morosini . . . Rovigo* (*Daniel Bissuccio*) *1629.* Ein Exemplar bewahrt die *Bibl. de' Concordi* zu Rovigo.

[5] *Rosaio Fiorito ai meriti dell' Illustriss. Sig. Vido* (!) *Morosini . . . poema faceto del Sig. Gasparo Bonifaccio. Venetia* (*Deuchino*) *1630.* Ex. wie oben.

italienischen Lokalpatriotismus. Zudem kann Monteverdi's Komposition keineswegs den Titel *Rosaio fiorito* geführt haben; denn so lautet das Aushängeschild einer ganzen Sammlung von Gedichten zu Ehren Morosini's und nicht etwa speziell dasjenige der »Cantate« für die erwähnte Geburtsfeier. Können wir endlich annehmen, daß ein solches Fest, wenn die *Accademia* wirklich daran theilgenommen hätte, in den Annalen derselben ganz und gar ignoriert worden wäre? Die Akten der *Concordi* wissen von alledem nichts, ebensowenig weiß davon der Verfasser einer Monographie über die genannte *Accademia*.[1]

Monteverdi's nahe Beziehungen zu Girolamo Mocenigo in Venedig sind im Voraufgegangenen schon einmal, bei der Besprechung des *Combattimento di Tancredi & Clorinda*, kurz erwähnt worden. Unser Meister muß in jenem Patrizier einen warmen Beschützer gefunden haben; denn in seinen Briefen nennt er ihn mehrfach seinen »besonderen Herrn«. Im Hause desselben[2] wurde nun 1630 zur Hochzeitsfeier von Mocenigo's Tochter Giustiniana mit Lorenzo Giustiniani eine neue Oper Monteverdi's, *Proserpina rapita*, aufgeführt. Der Text, von Giulio Strozzi gedichtet, erschien im April 1630 mit einer Widmung an den Vater der Braut.[3] Im Jahre 1644 wurde das Libretto abermals gedruckt (Venedig, bei Pietro Milocco), diesmal jedoch der Musik Francesco Sacrati's dienend.[4] Monteverdi's *Proserpina* theilt das Schicksal aller seiner späteren Opern: sie ist nicht mehr aufzufinden.

Noch im selben Jahre (1630) soll in Bologna, im dortigen *Teatro Guastavillani* (später *Formagliari*, auch *de' Casali* genannt), die Oper *Delia e l'Ulisse* mit der Musik von Claudio Monteverdi und Francesco Manelli aufgeführt worden sein. Gaetano Giordani will das gedruckte Libretto in der Buchhandlung von Spada in Bologna gesehen haben.[5] Gewiß kommt es uns nicht zu, seine Versicherung zu bezweifeln.

---

[1] Nicolo Biscaccia: *L'Accademia de' Concordi in Rovigo. Venezia (Naratovich) 1846.*

[2] In der *Calle delle Razze* (jetzt *Hôtel Danieli*).

[3] *Proserpina Rapita Anatopismo del Signor Giulio Strozzi, honorato di Musica dal Sig. Claudio Monteverde e rappresentato in Venetia ne' fortunatissimi sponsali de gl'Illustriss. Signori Giustiniana Mozzenigo* (!), *e Lorenzo Giustiniani.* (s. a.) Am Schluß die Druckerfirma: *In Venetia, MDCXXX. Appresso Evangelista Deuchino...* Dedikation des Druckers (resp. Verlegers) aus Venedig, vom 16. April 1630. Ein Exemplar befindet sich in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[4] Vergl. Galvani, l. c. S. 57.

[5] Siehe G. Giordani: *Intorno al Gran Teatro del Comune e ad altri minori in Bologna . . . Bol. 1855.* S. 62. »*Le glorie della Musica e della Poesie* (!), *rappresentandosi in Bologna la Delia e l'Ulisse nel teatro degli illustrissimi Guastavillani. Bologna 1630* in 4°, musica di Claudio Monteverdi e di Francesco Manelli.«

doch ist es auffallend, daß die genannte Kompagniearbeit nirgends sonst erwähnt wird.

Im schönen Italien brach um diese Zeit jene grauenhafte Seuche, die Pest, aus. Auf ihrem unheilvollen Zuge kam sie auch nach Venedig und forderte hier, wie überall, Tausende von Menschenleben. Allein im Stadtbezirk Venedig sollen, nach den Berichten der Chronisten, über 46000 Personen damals gestorben sein.[1] Erst am 28. November 1631 konnte vom Dogen Francesco Erizzo das Erlöschen der furchtbaren Krankheit verkündet werden. Hieran schloß sich noch am selben Tage ein feierliches Dankfest in S. Marco. Die Beschreibung desselben ist uns von dem Geistlichen Antonio de Episcopis (de' Vescovi)[2] überliefert worden. »Die Komposition der Messe,« so berichtet er, »war eine Arbeit des Kapellmeisters Claudio Monteverdi, jenes Ruhmes unseres Jahrhunderts; beim Gloria und beim Credo ließ er den Gesang durch Posaunen begleiten, damit einen vortrefflichen und wunderbaren Zusammenklang hervorbringend.«[3]

Der erschütternde Eindruck der Folgen jener entsetzlichen Pest mag nicht ohne Einfluß auf den Entschluß Monteverdi's gewesen sein, in den Priesterstand zu treten. Auf dem Titelblatt seiner 1632 veröffentlichten *Scherzi musicali in stil recitativo* wird er zum ersten Male mit der nur einem Geistlichen zukommenden Bezeichnung »Reverendo« genannt. Aus Caberloti's Angaben,[4] Monteverdi habe nach 20jährigem Dienste in S. Marco das geistliche Gewand erwählt und noch zwei Jahrfünfte lang die priesterlichen Funktionen ausüben können, möchte man freilich besser das Jahr 1633 als das Übertrittsjahr Monteverdi's in den geistlichen Stand bezeichnen; doch darf man nicht übersehen, daß Caberloti sich nur in runden Zahlen ausdrückt und somit einer strengeren Zeitbestimmung aus dem Wege geht.

Die eben citierten *Scherzi musicali in stil recitativo*[5] gab 1632 Bartholomeo Magni in Venedig heraus; von ihm ist auch die Widmung

---

[1] Siehe Casoni: *La Peste di Venezia nel MDCXXX, Ven. 1830.*

[2] Derselbe, welcher später (1644) Monteverdi in den *Fiori poetici* auf S. 20, 40, 61, 62, 63 und 66 durch lateinische und ital. Gedichte verherrlichte.

[3] — *si cantò una solennissima messa, facendo il Signor Claudio Monteverdi maestro di cappella, gloria del nostro secolo, alla Gloria e al Credo uscir il canto con le trombe squarciate con isquisita e maraviglia armonia* . . . Vergl. Cappelletti: *Storia della Repubblica di Venezia* (Ven., Antonelli 1850 ff.) Bd. X, S. 203.

[4] *Laconismo*, S. 10 — *procurò nell' avanzo de' suoi studij avanzarsi ancora nella Virtù non havendo nel longo spatio di vinti anni intieri dato saggio, che di prudente, e savio, e sopra'l tutto di Religioso . . . che per tanto deposto l'habito secolare vestì, l'Ecclesiastico, e si fece Sacerdote . . . due altri lustri permise il Cielo, che Claudio Sacerdote praticando tutte le Religiose conditioni . . .*

[5] Zu unterscheiden von den 1607 zuerst veröffentlichten *Scherzi musicali à tre voci.*

an Pietro Capello, den Gouverneur von Capo d'Istria, unterzeichnet. Es scheint danach, daß Monteverdi wenig oder gar keinen Antheil an der neuen Veröffentlichung gehabt habe. Er wird übrigens in der Dedikation mit überschwenglichen Worten gefeiert[1] — ein Lob, welches, aus dem Munde des Verlegers kommend, nicht viel zu bedeuten hat und gar zu sehr dem Lärm der Reklametrommel ähnlich klingt.

Um dieselbe Zeit beschäftigte sich Monteverdi viel mit der Abfassung der schon 1605 in seinem fünften Madrigalbuche versprochenen Schrift über die *Seconda Pratica*. Wir erinnern uns, daß er damit die Absicht verband, auf Artusi's Kritik zu antworten, seine Kunstprinzipien ausführlich zu erläutern und ihre volle Berechtigung nachzuweisen. Er mochte wohl erkannt haben, daß er für eine solche Arbeit nicht geschaffen sei und seine Kraft besser auf dem ihm eigenen Felde verwerthen könne. Die angefangene Rechtfertigung blieb daher Jahre lang liegen, ohne daß sie wesentlich gefördert wurde. Endlich, gegen 1633, nahm er sie wieder auf, doch — wie er selbst gesteht[2] — nur gezwungen, um eben dem öffentlichen Versprechen Genüge zu thun. In seinen letzten uns erhaltenen Briefen, vom 22. Oktober 1633 und 2. Februar 1634,[3] verbreitet er sich in eingehender Weise über die seiner Arbeit zu Grunde liegende Disposition. »Der Titel des Buches,« so schreibt er, »wird so lauten: *Melodia, overo seconda pratica musicale*. Den drei bei der Komposition zu berücksichtigenden Theilen gemäß ordne ich das Buch in drei Abschnitte. Im ersten behandle ich den Text (*oratione*), im zweiten die Harmonie und im dritten die Rhythmik. Ich gebe mich der Hoffnung hin, daß meine Auseinandersetzungen der Welt nicht unlieb sein werden; habe ich sie doch praktisch erprobt, als ich den Klagegesang der *Arianna* schrieb. Damals bot sich mir kein Mittel dar, das mich auf den natürlichen Weg der Nachahmung (der Affekte) leitete, und noch viel weniger mich lehrte, worin denn eigentlich die Nachahmung zu bestehen habe und wie sie auszuführen sei.« In dem zweiten der eben citierten Briefe, die übrigens beide an ein und dieselbe Person[4] gerichtet sind, setzt Monteverdi seine Mittheilungen

[1] — *essendo compositioni del . . ., soggietto tanto degno, che il nostro secolo si potrà gloriare d'esser stato singolarmente favorito dal Cielo di godere le virtù di si celebre huomo . . .*

[2] In seinem Briefe vom 22. Okt. 1632. Orig. im *Istituto musicale* zu Florenz. Siehe Dok. 21.

[3] Siehe Dok. 21 und 22.

[4] Der Adressat ist mir unbekannt; er war, wie sich aus den Briefen ergiebt, ein in Rom lebender Geistlicher, Verfasser eines *libro di Musica* (d. h. eines Buches über die Musik) und Erfinder eines von M. gelobten Musikinstruments.

über die *Seconda Pratica* fort. Schon vor 20 Jahren, so berichtet er, habe er Vincenzo Galilei's Buch von der Musik der Alten[1] gelesen und daraus die von diesen angewendete Tonschrift kennen gelernt; er habe sich aber nicht viel bemüht, dieselbe zu erforschen, denn sicher wäre er damit doch nicht zu Stande gekommen, und zwar besonders wegen des gänzlichen Mangels an praktischen Beispielen jener Musik. Seine Studien hätten sich vielmehr auf die Werke der besten Philosophen und Naturforscher gerichtet. Dadurch sei ihm klar geworden, daß die in der *Seconda Pratica* in den Vordergrund gestellte Nachahmung und Berücksichtigung (*sodisfatione*) der Natur und Wirklichkeit mit der Lehre der Philosophen im Einklang stehe, daß aber andererseits jene Lehre nichts mit den Regeln der *Prima Pratica* zu schaffen habe.[2] Er wolle überhaupt den Nachweis liefern, daß er (und damit auch die ganze moderne Kompositionsweise) viel größere Anregung und Förderung jenen Philosophen verdanke als der nur auf dem harmonischen Elemente basierenden älteren Kunst. Die angefangene Schrift wurde, wie schon an anderer Stelle erwähnt, nicht vollendet und blieb daher ungedruckt.[3] Leider ist von dem Manuskript, also auch von dem Werke selbst jede Spur verloren.

Aus dem gleichen Briefe (vom 2. Februar 1634) erfahren wir auch, daß Monteverdi, bewogen durch seine glückliche Errettung aus der großen Pestgefahr, eine Pilgerfahrt nach Loreto beabsichtigt hat. Ob nun wirklich der damals 67jährige Meister die weite, beschwerliche Reise unternommen und, wie er Willens war, sie sogar bis nach Rom ausgedehnt habe, ist nicht bekannt. Doch wird er sich kaum davon haben abhalten lassen und gewiß dem Zuge seines frommen Gemüthes gefolgt sein.

Im Jahre 1638 veröffentlichte er sein achtes Madrigalbuch und widmete dasselbe dem Kaiser Ferdinand III. Wie aus dem Dedikationsbriefe hervorgeht,[4] hatte er die nämlichen Kompositionen abschriftlich schon Ferdinand II. übersendet, wahrscheinlich zu der Zeit,

---

[1] Er meint Galilei's *Discorso della musica antica e moderna, Fiorenza 1581.*

[2] M. drückt sich an dieser Stelle sehr undeutlich aus. Ich hoffe, wenigstens den ungefähren Sinn wiedergegeben zu haben.

[3] — (fu) *dietro alla compositione d'un volume, nel quale notificando i più occulti arcani della sua disciplina era per impedire, che mai più ne' secoli venturi restassero nascoste a' studenti le vere stradde* (!) *per facilitarsi l'acquisto della perfettione dell' arte Musica. Ma l'empia morte ... ha cagionato, che come imperfetta resti priva della luce della stampa.* Vergl. Caberloti's *Laconismo*, S. 10.

[4] *Presento a i piedi della Maestà Vostra ... queste mie compositioni musicali. Ferdinando, il gran Genitore della Maestà Vostra, degnandosi, per la sua innata bontà, di gradirle, & honorarle scritte, mi ha conceduto quasi un authorevole passaporto per fidarle alla stampa.*

da er sich um ein Kanonikat in Cremona bewarb. Das neue Werk enthielt unter anderen Stücken auch den bereits 1608 in Mantua aufgeführten *Ballo dell' ingrate* und den schon 1624 komponierten *Combattimento di Tancredi & Clorinda*. Wir erinnern uns, daß Monteverdi in dem *Combattimento* eine neue, von ihm erfundene Stilgattung zur Anwendung brachte. Das Wesen derselben versucht er nun im Vorworte zum achten Madrigalbuche ausführlich zu erklären. Seine Worte sind von so großer Wichtigkeit und beanspruchen ein so hohes Interesse, daß es gerechtfertigt erscheint, sie hier in vollständiger Übersetzung[1] wiederzugeben:

»Ich habe erkannt, daß sich unsere Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen in drei hauptsächlichen Graden ausdrücken, in Zorn, besonnener Mäßigung (*temperanza*) und Demuth oder Flehen; dies versichern uns auch die besten Philosophen, ja selbst die Natur unserer Stimme weist uns darauf hin durch ihre hohe, tiefe und mittlere Tonlage. Jene drei Grade werden nun auch deutlich durch die Musik erwiesen, nämlich durch diejenige erregten, weichen und gemäßigten Charakters (*concitato, molle, & temperato*). In allen Werken früherer Komponisten fand ich wohl Beispiele des Weichen und Gemäßigten, aber nicht des Erregten, obwohl diese musikalische Ausdrucksweise schon von Plato im dritten Buche der Rhetorik[2] beschrieben wurde: »»Nimm jene Harmonie, welche in Ton und Stimme die eines tapfer in die Schlacht Ziehenden nachahmt.«« Da ich mir nun wohl bewußt war, daß gerade die Gegensätze am meisten unsere Seele bewegen, und dies der Endzweck jeder guten Musik ist, wie Boethius[3] versichert — indem er sagt, die Musik sei von Natur mit uns verknüpft und veredle entweder die Sitten oder verderbe sie — so bemühte ich mich eifrig um die Wiederauffindung jener (verlorenen) musikalischen Ausdrucksweise. Nachdem ich in Erwägung gezogen, daß, den Berichten aller besten Philosophen gemäß, für kriegerische und gewaltig erregte Tänze das schnelle pyrrhychische Versmaß angewendet wurde, das langsame spondeische aber für die entgegengesetzten, begann ich einzusehen, daß die nur einmal zu Gehör gebrachte Vierviertelnote (*la semibreve*) dem einen spondeischen Schlag (*tocco*) entspräche, daß sie jedoch, in 16 Sechszehntelnoten (*semicrome*) aufgelöst, jede nacheinander angeschlagen und mit einem Zorn und Unwillen enthalten-

[1] Original siehe Dok. 23.

[2] Die citierte Stelle steht vielmehr in Plato's *de rep.* III, 10: *κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου (καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ) πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσῳδίας.*

[3] *De Musica*, lib. I, cap. 1. *Musicam naturaliter nobis esse conjunctam et mores vel honestare vel evertere.*

den Texte in Verbindung gebracht, schon eine Ähnlichkeit von dem erzeugte, was ich suchte, obgleich der Text der Schnelligkeit des Instruments nicht zu folgen vermochte. Um nun meinem Versuche einen praktischen Ausdruck zu geben, nahm ich den göttlichen Tasso vor, jenen Dichter, der alle Leidenschaften, die er beschreiben will, mit größter Eigenart und Natürlichkeit auszudrücken weiß. Ich fand nun für meine musikalische Bearbeitung die Beschreibung des Kampfes zwischen Tancred und Clorinda geeignet;[1] denn hier hatte ich Krieg, Bitte, ja selbst den Tod durch Gesang auszudrücken. Im Jahre 1624[2] ließ ich meine Komposition zu jenem *Combattimento* aufführen im Hause meines ganz besonderen Herrn und Beschützers, des Hochedlen Girolamo Mozzenigo, eines hervorragenden Würdenträgers in der erlauchten Republik. Die Musik wurde in Gegenwart des venetianischen Adels vorgetragen und fand großen Beifall und viel Lob. Nachdem mir einmal die musikalische Nachahmung des Zornes gelungen war, fuhr ich mit um so größerem Eifer fort, weitere Kompositionen dieser Art für Kirche und Kammer zu schreiben. Dieselben wurden nun nicht allein von den Kunstgenossen mit vielem Lob bedacht, sondern auch zu meiner großen Freude und Ehre nachgeahmt. Es liegt mir daran, daß man wisse, daß die Erforschung und der erste Versuch solcher der Tonkunst so nothwendigen Ausdrucksweise von mir herrühre. Ohne dieselbe war die Musik nur unvollkommen, da man blos den Charakter des Weichen und Gemäßigten wiederzugeben wußte. Anfangs erschien den Musikern, besonders demjenigen, der den *Basso continuo* zu spielen hatte, das 16malige Anschlagen einer Saite in einem Takte als etwas höchst Lächerliches; sie gaben deshalb den Ton nur einmal im Takte an, brachten somit statt des pyrrhychischen Maßes das spondeische zu Gehör und zerstörten also ganz die Nachahmung des erregten Textinhaltes. Man möge daher darauf achten, den *Basso continuo* mit allen seinen Begleitungen in der vorgeschriebenen Weise zu spielen und auch die übrigen Vortragsangaben gehörig zu befolgen. Die Spielmanier hat überhaupt auf dreierlei Rücksicht zu nehmen, auf den (begleitenden) Text, die Harmonie (mit den Gesangsstimmen) und den Rhythmus.[3] Die von mir wiedergefundene Art des kriegerischen Aus-

---

[1] Siehe *Gerusalemme liberata*, Canto XII, St. 52—68.

[2] Im *Basso continuo* giebt M. betreffs der scenischen Aufführung des *Combattimento* wichtige Anweisungen und sagt dort, daß in solcher (wie beschriebenen) Weise das Stück vor »nun schon 12 Jahren« im Hause Mocenigo's vorgetragen worden sei. Damit wäre also das Jahr 1626 gemeint, doch ist wohl die obige ausdrückliche Zahlenangabe dieser unbestimmten vorzuziehen.

[3] Nur so ist wohl die betreffende Stelle zu verstehen. M.'s Worte lassen an

druckes veranlaßte mich, einige solche Madrigale zu komponieren. Ich habe dieselben (Madrigali) *Guerrieri* genannt. Da man nun die an den Höfen der Fürsten gespielte Musik in Theater-, Kammer- und Tanzmusik einzutheilen pflegt, so habe ich die genannten drei Arten in meinem gegenwärtigen Werke mit (der »Intitulatione«) *Guerriera*, *Amorosa & Rappresentativa* angedeutet. Wohl wissend, daß meine Kompositionen unvollkommen sind, da ich überhaupt nur wenig kann und vermag, besonders aber im Ausdruck des Kriegerischen, als einer ganz neuen Art, so bitte ich den gütigen Leser, wenigstens meinen guten Willen freundlich aufzunehmen, und erwarte ich, daß Andere jene Ausdrucksweise zu größerer Vollkommenheit bringen werden.«

Die von Monteverdi in der obigen Vorrede schon angedeutete Nachahmung seiner neuen Kompositionsweise ging bald auch von außeritalienischen Tonmeistern aus. Ohne Zweifel ist mit jener neuen Stilgattung die »dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier«[1] gemeint, welche Heinrich Schütz zum Gegenstande eifrigen Studiums machte und durch seine Kompositionen in Deutschland einführte. Damit ist denn auch am besten die hohe Würdigung erwiesen, die der große deutsche Meister dem Monteverdischen Genius darbrachte. Wir dürfen nicht übergehen, daß Schütz unsern Monteverdi noch in einer besonderen, bei den Komponisten damaliger Zeit sehr beliebten Weise zu ehren suchte: Er legte einem seiner geistlichen Gesänge[2] die Motive des Monteverdi'schen Madrigals *Armato il cor* und der Ciacona *Zefiro torna* unter, lehnte sich also absichtlich an Monteverdi an, jedoch mit dem Bemerken: »Wolle aber deßwegen niemand meine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen, als der ich nicht gefliessen bin, mit frembden Federn meine Arbeit zu schmücken.«[3]

Einen weiteren Beweis von dem großen Aufsehen, das Monteverdi's neuestes Werk und die darin enthaltene gedankenvolle Vor-

---

Deutlichkeit viel zu wünschen: — *le maniere di sonare devono essere di tre sorti, oratoria, Armonicha, & Rethmicha* (!) . . .

[1] Wie sich Schütz ausdrückt in der Vorrede zu *Symphoniarum sacrarum secunda pars* (*Dresden 1647*).

[2] *Es steh Gott auff* in der oben citierten *Sec. pars symphon. sacr.*

[3] An dieser Stelle seien auch ähnliche, unserm Meister erwiesene Ehrenbezeugungen erwähnt: Eine vierstimmige Kanzone, *La Monteverde* betitelt, veröffentlichte 1615 Tarquinio Merula in seinem *Primo libro delle Canzoni à 4 per sonare* (*Ven. Gard.*); eine 13stimmige Kanzone, ebenfalls *La Monteverde* genannt, findet sich in Pietro Lappi's *Canzoni da suonare . . . lib. I. Ven.* (*Gard.*) *1616*. Claudio Saracini widmete 1620 seine Komposition *Udite lagrimosi spirti* dem *Molto Illustre Sig. Cl. Montev.* Vergl. Saracini's *Seconde Musiche . . . Ven. Aless. Vinc. 1620.*

rede in den weitesten Kreisen der damaligen musikliebenden Welt erregten, finden wir in Johann Albert Ban's (Bannius) Vorbericht zu seinem 1642 in Amsterdam erschienenen *Zangh-Bloemzel.*[1] Ban unterzieht daselbst Monteverdi's Verdienste einer höchst interessanten Kritik. Lassen wir ihn selbst reden: »Unter allen Übrigen jedoch schätzte ich am meisten Herrn Claudio Monteverde[2] . . . Im vergangenen Jahre, 1641, habe ich eine Vorrede des Herrn Monteverde erhalten und gelesen, in welcher er den Unterschied der Zeit und die Zeitzahlen beobachtet und beschrieben hat: indem er hindeutete auf die griechischen Sangesfüße: Spondeus, der zwei lange Silben hat, und Pyrrhychius, der zwei kurze Silben hat. Den ersteren, welcher sich zu maßvollen und majestätischen Worten eignet, verglich er mit einer Vierviertelnote (*met een heele maet*), genannt halbkurz (d. i. *semibrevis*); den zweiten, den Pyrrhychius, setzte er den 16 Sechszehntelnoten gleich (*vergelykende met XVI dubbelhaekte zangh-merken*), passend für den Ausdruck aller raschen Dinge. Mit diesen brachten die Alten alle Veränderungen, nach seiner Meinung, zum Ausdruck. Dieser große Mann hat fürwahr Viel geleistet, wenngleich es nur ein Theil der (zu erstrebenden) herz- und sinnbewegenden Kraft (*zinroerende kracht*) ist . . . Wahrlich Monteverde hat bewiesen, daß sein erstes und zweites Buch der Madrigale, dem Stil Luca Marenzio's folgend, — der seinerseits Nachfolger Giaches de Wert's war, eines Niederländers, zu Antwerpen geboren, wie ich vernommen habe — geringwerthiger sind als sein zweiter Stil im dritten, vierten und fünften Buche. Weiterhin stehen diese Bücher tiefer als sein letztes Werk, welches diesem Beobachter nach (d. h. Monteverdi's Angabe nach) im Jahre 1624 zum ersten Male öffentlich in Venedig aufgeführt wurde.[3] . . . Niemand unter allen den Übrigen hat soviel in der Gesangskunst geleistet als dieser lobwürdigste Mann. Hätte er aber noch die Kraft der Töne, d. h. der Stimmenstufen und Stimmensprünge,[4] ebenso erforscht, so würde er viel weiter gekommen sein und Wunderbares zu Stande gebracht haben. Vielleicht ist sein kluger Geist damit noch beschäftigt, was ich im Grunde meines Herzens wünsche; denn für einen aufrichtigen Wissensfreund und eine kunstliebende Seele ist

[1] Abgedruckt in *Correspondance et oeuvre musicales de Const. Huygens, publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land. Leyde* (*Brill*) *1882.* Siehe S. CXXVIII ff.

[2] *Doch onder alle andere zoo waerdere ik meest de Heere Claudio Monteverde . . .*

[3] Nicht das ganze Werk, sondern, wie wir wissen, nur der *Combattimento di Tancredi & Clorinda.*

[4] *Niemant van alle de anderen heeft ooyt zoo veel in de zanghkunst bestaen als deze lofwaerdigste man. Maer hadde hy den kracht der geluyden, te weeten de Stemtrappen ende stem-sprongen mede zoo doorgront, hy zoude veel veerder gekomen ende wonderlyker dingen gedaen hebben.*

nichts angenehmer, als viele Genossen zu finden auf seinem Arbeitsfelde.«

Es dürfte interessant sein zu erfahren, ob und wie jener gelehrte holländische Musiker, der übrigens ein Freund Descartes' war, in seinen eignen Kompositionen die von ihm erstrebte »sinnrührende Kraft« wirklich erreicht und auszudrücken vermocht habe. Doch gehört die Untersuchung dieser Frage nicht hierher. Die citierten Bruchstücke aus Ban's Vorrede kennzeichnen den Verfasser als einen feingebildeten, geistreichen Kopf; sein obiges Urtheil muß daher als ein höchst beachtenswerthes angesehen werden. Daß Monteverdi ihm nicht genügend die seelischen Erregungen darzustellen wußte, hob er noch an einer anderen Stelle, in einem Briefe an William Boswel, hervor.[1] »Die Italiener,« heißt es dort, »haben zuerst in ihren Madrigalen Text und Musik einander angepaßt, doch nicht mit genügender Sorgfalt und Entschiedenheit; besser schon die Franzosen in ihren *Airs de Cour*. Doch alle diese Musik, obwohl sie ergötzt, vermag nicht die Seele zu bewegen . . . Claudio Monteverde hat in seinem vierten, fünften, sechsten und siebenten Madrigalbuche ganz besonders jenen pathetischen Ton anzuschlagen versucht, ihn auch wirklich berührt, aber eine erschöpfende Wiedergabe desselben hat er nicht erreicht.«

Von französischen Urtheilen über Monteverdi's neue Kompositionsweise ist mir nur wenig (und nur Unbedeutendes) bekannt geworden. André Maugars spricht in seinem Berichte[2] über die italienische Musik seiner Zeit (um 1640) von dem »großen Monteverde, der eine neue, wunderbare Kompositionsmanier sowohl für Instrumente, wie für Gesang erfunden habe«;[3] er bezeichnet denselben als »einen der ersten Komponisten der Welt«, würdigt aber die Werke des Gerühmten keiner näheren Betrachtung. An dieser Stelle mag auch das Lob Thomas Gobert's, des französischen Hofkapellmeisters unter Ludwig XIII. und XIV., Platz finden. In einem seiner Briefe[4] tadelt

[1] Vergl. Jonckbloet-Land, l. c. S. LXIII. — *Claudius Monteverde libro 4, 5, 6, 7 Madrigalium Pathemata animi prae omnibus tentavit, et tetigit, licet rem non praestiterit.*

[2] Erschien zuerst 1639 oder 1640 in Paris unter dem Titel *Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie* . . . neu herausgegeben von Er. Thoinan, Paris (Claudin) 1865; in deutscher Übersetzung von W. J. v. Wasielewski im X. Bande der *Monatshefte für Musik-Geschichte*, S. 3 ff.

[3] *. . . ce grand Monteverde, Maistre Compositeur de l'Église Saint-Marc, qui a trouvé une nouvelle manière de composer très-admirable, tant pour les Instrumens que pour les Voix, qui m'oblige à vous le proposer comme un des premiers Compositeurs du monde . . .*

[4] Aus Paris, 17. Juli 1646. Siehe Jonckbloet-Land, l. c. S. CCXIV.

er die Madrigale des Principe di Venosa, sie enthalten, nach seiner Meinung, wenig Gutes, doch diejenigen Monteverdi's seien voll von Schönheiten aller Art.

Auffallenderweise findet man in Giambattista Doni's vielen Traktaten nicht ein einziges Mal ein näheres Eingehen auf Monteverdi's achtes Madrigalbuch und die darin zur Anwendung gebrachte neue Kompositionsmanier. Was jener Kritiker davon gehalten, entzieht sich demnach unserer Kenntniß. Es scheint mir von Werth zu sein, hier noch einmal Doni zu Worte kommen zu lassen. Zwar gehört das Citat nicht eigentlich hierher, aber an anderem Orte hätte es füglich nicht untergebracht werden können. Ich meine die interessante Parallele zwischen Monteverdi, Peri, Caccini und dem Principe di Venosa. »Monteverdi,« so schreibt Doni,[1] »ist mehr auf Anwendung der Dissonanzen bedacht, Peri hingegen weicht nur wenig von den gewöhnlichen Regeln ab. Bei Giulio Romano (Caccini) nimmt man eine größere Mannigfaltigkeit der Gedanken wahr, aber bei Peri eine edlere Ausdrucksweise, einen mehr tragischen Stil, doch derjenige Caccini's steht dem komischen näher. Während dieser nun in seinen Kompositionen viel schmückendes Beiwerk verwendet, ist jener (Peri) einfacher und erhabener. Was Monteverdi betrifft, so scheint es, als ob er mehr als jene die Härten im Kontrapunkt (absichtlich) suche.« »Die Gesänge des Fürsten (von Venosa),« meint Doni an anderer Stelle,[2] »sind melodisch mannigfaltiger als diejenigen des Claudio (Monteverdi), doch zeichnet sich dieser durch leichteren, anmuthigeren Rhythmus aus.«

Unseres Meisters Thätigkeit in den letzten fünf Jahren seines Lebens war hauptsächlich der Opernkomposition gewidmet. Er schuf in dem genannten Zeitraum nicht weniger als vier neue Werke dieser Art. Im Jahre 1637 hatte sich in Venedig das erste öffentliche Opernhaus (*Teatro San Cassiano*) aufgethan, dem schon 1639 zwei weitere folgten und 1641 sogar ein viertes. Die Venetianer waren also leidenschaftliche Freunde der Oper; gewiß sind denn auch in Folge der hohen Begeisterung für jene Kunstgattung die vier letzten Opern Monteverdi's entstanden. Die erste derselben, *L'Adone*, wurde im

---

[1] Vergl. *Trattati di Musica*, II. S. 128 — desgl. den *Appendice ai Trattati*, II. S. 50 . . . *il Monteverdi cerca più le dissonanze, e il Peri poco si diparte dalle regole comuni. In Giulio Romano vi si scorge maggiore varietà di pensieri; ma nel Peri più nobili, e uno stile direi più tragico, siccome quell' altro ha più del comico, essendo quello più ornato e questo più semplice, e maestoso. Quanto al Monteverdi, pare che più di amendue cerchi le durezze nel Contrapunto . . .*

[2] *Append. ai Trattati*, II. S. 63 — *le Melodie del Principe sono più varie nel Melos, che quelle di Claudio: ma queste nel Ritmo sono più leggiadre . . .*

Herbst 1639 im *Teatro SS. Giovanni e Paolo* aufgeführt[1] und dort noch während des Karnevals des folgenden Jahres häufig wiederholt. Das Libretto, vom venetianischen Patrizier Paolo Vendramin verfaßt, erschien in Venedig, sicher in mehrfacher Auflage. Die mir bekannte Ausgabe[2] aber erwähnt Monteverdi's Autorschaft des musikalischen Theiles der Oper nicht. Wir dürfen sie aber kaum anzweifeln, stimmen doch Alacci[3] und Quadrio,[4] ja, auch der gewissenhafte neuere Geschichtsforscher der venetianischen Oper, Galvani, in ihren diesbezüglichen Angaben überein. Vielleicht hat dem einen oder anderen der genannten Gelehrten eine Librettoausgabe vorgelegen, in der ausdrücklich Monteverdi als Komponist der Oper genannt wird.

Venedigs drittes Operntheater, *Teatro San Moisè*, wurde im Winter 1639/40 mit Monteverdi's *Arianna* eröffnet. Daß die Oper ihren alten Ruf auch in Venedig bewährte, beweist am besten ihre außerordentliche Zugkraft. Sie behauptete sich bis zum Herbst 1640. Das Textbuch erschien, eigens für die venetianischen Aufführungen eingerichtet, bei Angelo Salvadori[5] und außerdem bei Antonio Bariletti in Venedig.[6] Die letztere Ausgabe enthält auch ein Sonett des vorzüglichen Theorbenspielers und berühmten Opernkomponisten Benedetto Ferrari: *Al Sig. Claudio Monteverdi, oracolo della musica.*

Im Jahre 1641[7] gab Monteverdi bei Bartolomeo Magni in Venedig seine *Selva Morale e Spirituale* in den Druck — das letzte Werk, dessen Herausgabe er selbst besorgte. Er dedicierte dasselbe der Wittwe Ferdinand's II.,[8] Eleonora Gonzaga. Der aus Venedig, am

[1] Vergl. Galvani, l. c. S. 30. Ambros' Angaben, l. c. IV. S. 362 sind unrichtig und unvollständig.

[2] *L'Adone Tragedia Musicale del Clarissimo Signor Paolo Vendramino, rappresentata in Venezia l'anno 1639. All' Illustrissimo Sig. Antonio Grimani fù dell' Illustrissimo Signor Vettor. In Venezia,* MDCXL. *Presso il Sarzina. Con licenza de' Superiori, e Privilegio.* Ein Exemplar im Besitze des Herrn Cav. Salvioli in Venedig.

[3] *Drammaturgia, Venetia (G. B. Pasquali) 1755.* — S. 10.

[4] l. c. III, P. II. S. 509.

[5] *L'Arianna. Tragedia del Signor Ottavio Rinuccini, gentil' huomo della Camera del Rè Christianissimo. Rappresentata in musica. In Venetia,* MDCXXXX, *per Angelo Salvadori, libraro in Frezzaria.* Vergl. Galvani, l. c. S. 55.

[6] *L'Arianna del Sig. Ottavio Rinuccini. Posta in Musica dal Sig. Claudio Monteverdi. Rappresentata in Venetia l'anno 1640. Al Molto Illustre Signore il Sig. Bartolo Stacio. In Venetia,* MDCXL. *Per il Bariletti. Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.* — Exemplare im *Liceo mus.* zu Bologna und in der Bibl. Basevi zu Florenz.

[7] Das im *Liceo mus.* zu Bologna befindliche Exemplar hat zwei Titelblätter, deren erstes die Jahreszahl 1640 trägt. Fétis' und Canal's Angaben, die *Selva* sei bereits 1623 gedruckt worden, sind unrichtig.

[8] Nicht der Gemahlin Leopold's I., wie Ambros (l. c. IV, 354) angiebt.

1. Mai 1641 datierte Widmungsbrief[1] bekundet seine immer noch große Anhänglichkeit an das Haus Gonzaga. Das aus diesem Briefe für unsere Darstellung Wichtige haben wir schon an anderer Stelle verwerthet. Von dem Inhalte der *Selva* sei hier nur die letzte Nummer genannt, der *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna*;[2] es ist dies die schon im Voraufgegangenen erwähnte Umwandlung des berühmten Lamento in eine Marienklage.

Das *Teatro SS. Giovanni e Paolo* brachte 1641 Monteverdi's *Nozze d'Enea con Lavinia* zur Aufführung, und im selben Jahre spielte man im *Teatro S. Cassiano* noch eine andere Oper unseres Meisters, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*. Von beiden Stücken, die Giacomo Badoaro gedichtet hatte, wurden nur die Inhaltsangaben (*argomenti*) und Scenarien gedruckt,[3] doch sind die vollständigen Texte erhalten; sie befinden sich handschriftlich in der Markusbibliothek zu Venedig. Im *Argomento* der zuerst angeführten Oper feiert Badoaro den Komponisten in begeisterten Worten. Die Musik, besonders die Theatermusik, so drückt er sich aus, verdanke Monteverdi ihre höchste Vollendung; überall, in fernsten Ländern, wo nur immer die Tonkunst ausgeübt werde, sei Monteverdi's Name rühmlichst bekannt, und die Werke desselben würden die Zeit überdauern. Am gleichen Orte räumt auch Badoaro ein, er habe bei der Ausarbeitung seiner Oper dem Verlangen des Komponisten vielfach nachgegeben, einen großen Theil seines Entwurfs fallen lassen und — wie es Monteverdi's Wille war — mehr Aufmerksamkeit der Anbringung von leidenschaftlichen Gemüthsbewegungen geschenkt.[4]

Die Partitur des *Ritorno d'Ulisse in Patria* soll nach Ambros' Versicherung[5] in einem wohl erhaltenen Exemplare, mit Anmerkungen von Monteverdi's eigener Hand versehen, in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt sein. Wären diese Angaben richtig, so besäßen wir wenigstens eine der Spätlingsopern Monteverdi's und dürften uns dieses höchst werthvollen Schatzes wegen glücklich preisen. Leider aber können wir den Ambros'schen Angaben nicht unbedingt zustimmen. Ich habe mich durch Vergleichung des Badoaro'schen Textes mit dem Wiener Manuskript überzeugt, daß dieses mit der 1641 in

[1] Siehe Dok. 2.

[2] Fantoni's Behauptung (*Storia univ. del Canto. Milano 1873*. Bd. I, 153), der *Lamento d'Arianna* sei erst 10 Jahre nach Monteverdi's Tode »den Versen des Stabat Mater« angepaßt worden, ist somit grundlos. Man verbessere auch Davari, l. c. S. 53.

[3] Vergl. Quadrio, l. c. III. P. II. S. 466, desgl. Galvani, l. c. S. 30 und 19.

[4] *Ho io schifati li pensieri et concetti tolti di lontano, et più atteso agli affetti, come vuole il Sig. Monteverde: al quale per compiacere ho anco mutate et lasciate molte cose di quelle che avera poste prima . . .*

[5] l. c. IV, 363.

Venedig aufgeführten Oper *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* nicht identisch ist. Zwar liegt der Handschrift Badoaro's Dichtung zu Grunde, doch in gänzlich umgeänderter Gestalt: Monteverdi's Oper besteht aus fünf, die Wiener Partitur aus nur drei Akten; zudem sind die Prologe und Schlußscenen beider Stücke ganz verschieden von einander. Nun wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Badoaro die Umarbeitung selbst vorgenommen (wie Strozzi mit seiner *Finta pazza*), auch wäre es nicht undenkbar, daß dazu Monteverdi's Musik beibehalten wurde — doch fehlen uns dafür alle Beweise. Die Musik der Wiener Handschrift kann ebenso gut auch von einem andern Komponisten herrühren; war es doch zu damaliger Zeit gar nichts Ungewöhnliches, daß ein und derselbe Operntext mehrfache musikalische Bearbeitungen erfuhr. Was nun die im Manuskript von anderer Hand, als derjenigen des Kopisten, hinzugefügten scenischen Bemerkungen anlangt, so tragen diese durchaus nicht den Monteverdi'schen Schriftcharakter. Ob also wirklich die Wiener Partitur Monteverdi zuzuschreiben ist, bleibt mindestens zweifelhaft; ein sicheres Resultat, wenn es überhaupt möglich, wird sich erst nach genaueren Untersuchungen herausstellen.

Monteverdi's letzte Oper, *L'Incoronatione di Poppea*, von Giovanni Francesco Busenello gedichtet, erschien im Herbst 1642 im *Teatro SS. Giovanni e Paolo*[1] und wurde 1646 auf derselben Bühne wiederholt. Der vollständige Text der Oper kam erst 1656 in den Druck,[2] während zu den Aufführungen in den Jahren 1642 und 1646 nur die Scenarien veröffentlicht wurden.

Mit der *Incoronatione*, die der Meister in seinem 75. Lebensjahre komponiert hatte, beendete Monteverdi seine an Erfolgen so überaus reiche, ruhmvolle Thätigkeit. Bald verließen ihn die zur ferneren Ausübung seines Berufs nöthigen Kräfte; denn schon im Januar 1643 verhandelten die Prokuratoren über seinen künftigen Nachfolger,[3] die Wahl aber wurde auf unbestimmte Zeit verschoben. Im folgenden Sommer erhielt er einen sechsmonatlichen Urlaub:[4] Der greise Meister

---

[1] Auch *Teatro Grimano* genannt. Siehe Galvani, l. c. S. 29.

[2] *L'Incoronatione di Popea di Gio. Francesco Busenello. Opera musicale rappresentata nel teatro Grimano l'anno 1642. In Venetia, MDCLVI. Appresso Andrea Giuliani. Con Licenza de' Superiori, & Privilegio. Si vende da Giacomo Batti Libraro in Frezzaria.* (8⁰) Exemplar in der *Bibl. de' Concordi* zu Rovigo. Das Libretto erschien im gleichen Jahre, beim selben Drucker, noch einmal in Busenello's *Prima Parte delle Hore Oziose.*

[3] Gio. Batt. Crivelli war zunächst vorgeschlagen worden. Siehe das Dokument vom 9. Januar 1642 (venetianischen Stils) in den Akten der *Procuratia per la Chiesa di S. Marco.*

[4] — *con buona licenza . . . a peregrinare la Lombardia nel spatio di mesi sei*

besuchte noch einmal Mantua, die Stätte seiner ersten Triumphe, sah auch seine Heimath Cremona wieder, kehrte aber, als seine Kräfte immer mehr abnahmen, nach Venedig zurück, um dort zu sterben. Nach einem neuntägigen Krankenlager, am 29. November 1643, hauchte er seine Seele aus.[1] Seine irdische Hülle fand die letzte Ruhe in der Franziskanerkirche *S. Maria dei Frari*, in der *Cappella de' Milanesi* (*S. Ambrogio*).[2] Der Sängerchor von S. Marco ehrte seinen dahingeschiedenen Meister durch eine würdige Todtenfeier, deren Musik Giovanni Rovetta leitete. Wenige Tage darauf fand in der Frarikirche unter G. B. Marinoni ein zweites Todtenamt statt. »Mit wahrhaft königlichem Pompe,« so erzählt Caberloti,[3] »war in der Kirche ein Katafalk errichtet worden, umgeben von einer so großen Zahl brennender Lichter, daß die heilige Stätte wie eine sternenhelle Nacht erschien. Was Venedig an Gesangskräften aufbringen konnte, nahm an der Feier Theil.« Marinoni gab später die schon oft angeführten *Fiori poetici*[4] heraus; sie enthalten den gleichfalls viel citierten *Laconismo* und eine große Anzahl lateinischer und italienischer Gedichte, sämmtlich zum Lobe unseres Meisters.

Monteverdi's letzte Ruhestätte ist nicht durch seinen Namen bezeichnet. Das Grabgewölbe der *Cappella de' Milanesi* überdeckt ein einfacher Marmorstein mit der Inschrift:

Cadaveribus
Insubrium
Huiusce Collegii
Sarcophagus
Dicatus MDXX
Consule Jo. Bapt.
Cuchetto
Instauratus
Anno Dñi MDVIIC.

---

rividde, e favorì colla sua presenza le già da lui favorite Città . . . ritornò volando à Venetia . . . Vergl. Caberloti, *Laconismo*, S. 10 und 11.

[1] Nach dem Sterbedokument im *Libro dei Morti* (*Par. di S. Marco*) 1643 — a dì 29 Novembre 1643: *Il M°. Ill^{re}. et R^{do}. D. Claudio Monte Verde Maestro di Capella della Chiesa di S. Marco, de' an. 73* (!) *di febre malegna, g*(iorni) *9. medico Rotta.*

[2] Vergl. Sansovino-Martinioni: *Venetia descritta* (*Ven. 1663*), S. 195 — desgl. Francesco Pitteri: *Cronaca Veneta* (*Ven. 1751*), Bd. II, S. 201. Sansovino giebt M.'s Todesdatum falsch an.

[3] *Laconismo*, S. 11.

[4] *Fiori Poetici raccolti nel Funerale del Molto Illustre e Molto Reverendo Signor Claudio Monteverde . . . Consecrati da D. Gio: Battista Marinoni, detto Giove: Maestro di Cappella del Domo di Padoa . . . In Venetia, presso Francesco Miloco. Con Lic. de' Sup.* MDCXLIV. (in 4°). Exemplare in der *Bibl. Ambrosiana* zu Mai-

Nach Monteverdi's Tode erschienen noch zwei seiner Werke: im Jahre 1650 ein Buch geistlicher Kompositionen und im folgenden Jahre eine Anzahl Madrigale und Kanzonette, beide von Alessandro Vincenti in Venedig herausgegeben. In Sammlungen von Werken verschiedener Tonmeister finden wir seine Schöpfungen noch oftmals abgedruckt,[1] soviel mir bekannt, bis zum Jahre 1678.

Auf dem Titelblatt der *Fiori poetici* ist Monteverdi's Bild[2] in Kupferstich gegeben, es ist dies wohl das einzige uns erhaltene. In der Gemäldesammlung Leopold's von Toscana soll sich ein von der Hand des genuesischen Malers Strozza hergestelltes Portrait Monteverdi's befunden haben,[3] doch ist der Verbleib desselben unbekannt. Der eben genannte Kupferstich, offenbar ein Bild aus Monteverdi's letzten Lebensjahren, stellt ein energisches, geistvolles, aber unschönes Gesicht dar; eine hohe, gewölbte Stirn, mittelgroße Augen,[4] kräftige, stark gebogene Nase, magere, eingefallene Backen, etwas breite Oberlippe und spitzes Kinn, letztere mit Bart bedeckt. Das Ganze macht den Eindruck eines charaktervollen, aber auch treuherzigen und gutmüthigen Mannes. Die Grundzüge seines Wesens sind, wie ich glaube, im Verlaufe unserer Darstellung genügend hervorgehoben worden; besonders seine Frömmigkeit, seine Liebe zur Gattin und den Kindern, seine Opferfreudigkeit für das Wohl seiner Familie, sein Fleiß, seine gewissenhafte Pflichterfüllung, sein Gehorsam und seine Treue.

Über die Neubesetzung des durch Monteverdi's Tod freigewordenen Amtes finden sich im venetianischen Staatsarchiv nicht weniger als 20 Dokumente. Von fast allen größeren Städten Italiens wurden genaue Informationen eingeholt; aber weder die von Padua, Verona, Mantua, Brescia, noch die von den Großstädten Mailand, Florenz, Rom und Neapel vorgeschlagenen Kandidaten vermochten den Anforderungen der Prokuratoren zu genügen. Wir wissen bereits, daß Monteverdi's Schüler, Giovanni Rovetta, aus der endlichen Wahl als Sieger hervorging.[5] In Rovetta und Francesco Cavalli, Monteverdi's

---

land, in der *Bibl. de' Concordi* zu Rovigo und im *Istit. mus.* (Bibl. Basevi) zu Florenz.

[1] Näheres siehe im bibliogr. Theile.

[2] Von Caffi a. a. O. reproduciert.

[3] Vergl. Boschini: *La carta del navegar pitoresco* ... *Ven.* (*Baba*) *1660*. S. 364:

Con diversi istrumenti armoniosi
Far un concerto musico legiadro
Chè'l retrato vesin del Monteverde,
De man del Strozza, pitor genoese ...

[4] Die Augen- und Backenpartie hat der Zeichner der Caffi'schen Wiedergabe ganz verfehlt.

[5] Siehe Dok. 10.

begabtesten Schülern, lebte des Meisters Geist fort. Wir dürfen sie als nächste Erben der bedeutsamen Hinterlassenschaft ansehen, an der in der Folgezeit auch die ganze musikalische Welt Antheil hatte.

Verzeichniß
der im Druck erschienenen Werke Claudio Monteverdi's.

In chronologischer Ordnung.

Abkürzungen:

Dr.-Z. = Drucker-Zeichen. C = Canto. A = Alto. T = Tenore. B = Basso. 5 = Quinto. 6 = Sesto. 7 = Settimo. Bc. = Basso continuo. Ded. = Dedikation, (gerichtet an ...). O. Ded. = ohne Dedikation.

NB. Die späteren Auflagen stimmen inhaltlich durchweg mit der resp. Originalausgabe überein.

1583. Madrigali | Spirituali | A Quattro Voci, | Posti in Musica da Claudio Monteverde Cremone | se, Discepolo del Signor Marc' Antonio | Ingegnieri. | Novamente posti in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Brescia, per Vincenzo Sabbio: Ad instanza di Pietro | Bozzola, Libraro (!) in Cremona. 1583. || 4°. 23 Seiten. Ded. Alessandro Fraganesco. Da Cremona all' ultimo Luglio 1583. Bologna (Liceo mus.) B.

1584. Canzonette | A Tre Voci: | Di Claudio Monteverde | Cremonese, Discepolo del Sig^r. Marc' Antonio | Ingegnieri, novamente poste in luce. | Libro Primo. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino compagni. | MDLXXXIIII. || 8°. 28 S. Ded. Pietro Ambrosini. Di Cremona l'ultimo di d'ottobre 1584. München (kgl. Staatsbibl.) compl. — Bologna (Liceo mus.) C. — London (British Museum) B.

1587. Madrigali A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde Cremonese | Discepolo Del Sig. Marc' Antonio Ingigneri | Novamente Composti, & dati in luce. | Libro Primo. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | MDLXXXVII. || 4° obl. 21 S. Ded. Conte Marco Verita. Di Cremona il di 27. Genaro 1587. Danzig (Stadtbibl.) compl.

Spätere Auflagen.

1607. Il Primo Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde | Novamente con ogni diligenza Ristampato. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia, | Appresso Alessandro Raverii. M.D.C.VII. || 4°. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl. — Berlin (kgl. Bibl.) C. B.

1621. Il Primo Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | Del Sig^or. Claudio Monteverde. | Maestro di Cappella della Sereniss. | Republica. | Novamente con ogni diligenza | Ristampato. | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano. | In Venetia MDCXXI. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 21 S. O. Ded. Modena (Bibl. Estense) compl. — Oxford (Christ Church) compl. — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5. — Rom (Bibl. Casanatense) C. B. 5.

1590. Il Secondo Libro | De Madrigali A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde Cremonese | Discepolo del Signor Ingegneri. | Novamente posti in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M.D.LXXXX. || 4° obl. 21 S. Ded. Jacomo Ricardi. Da Cremona il primo de Genaro 1590. Wien (k. k. Hofbibl.) T. B. 5. — London (British Museum) 5.

Spätere Auflagen.[1]

1607. Il Secondo | Libro De Madrigali | A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde | Cremonese | Novamente con ogni diligenza corretto, | & ristampato. (*Dr.-Z.*) | In Venetia, | Appresso Alessandro Raverii. MDCVII. || 4⁰. 22 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl. — Rom (Bibl. Casanatense) C. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) C. B.

1621. Il Secondo Libro .... Maestro di Cappella della Serenissima Republica. Nov. con ogni diligenza corretto & rist. (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano, In Venetia MDCXXI. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4⁰. 22 S. O. D. Oxford (Christ Church) compl. — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5. — Bologna (Liceo mus.) T.

1592. Di Claudio | Monteverde | Il Terzo Libro De Madrigali | A Cinque Voci. Novamente composto & datto (!) in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Ricciardo Amadino. | MDXCII. || 4⁰. 22 S. Ded. Duca di Mantova. Di Mantova il di 27 giugno 1592. Bologna (Liceo mus.) compl.

Spätere Auflagen.

1594. Di Claudio Monteverde | Il Terzo Libro .... Nov. rist. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. MDXCIIII. || 4⁰. 21 S. Ded. = 1592. Bologna (Liceo mus.) compl.

1600.[2] Di Claudio Monteverde | Il Terzo Libro .... nov. rist. In Ven. Appresso Ricciardo Amadino. MDC. || 4⁰. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus. compl.

1604. Di Claudio Monteverde | Il Terzo Libro ... Ven. Ricc. Amad. MDCIIII. || 4⁰. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) C. T. 5. — London (British Mus.) B. — Kassel (ständ. Landesbibl.) compl.

1607. Di Cl. M. Il Terzo Libro ... Ven. Ricc. Amad. MDCVII. || 4⁰. 21 S. O. Ded. Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) C. B.

1611. Il Terzo Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde | Maestro della musica del Serenissimo | Signor Duca di Mantova. | Novamente con ogni diligenza ristampato. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDCXI. || 4⁰. 21 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) compl.

1615. Di Claudio Monteverde | Maestro ... Il Terzo Libro ... con il Basso Continuo per il Clavicembano, Cittharone | od altro simile Istromento. | *In Anversa* | Appresso Pietro Phalesio al Re David | MDCXV. || 4⁰ obl. 15 Blätter O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. (6 fasc.) — Danzig (Stadtbibl.) C. A. T. B. 5.

1621. Il Terzo Libro .... Maestro di Cappella della Sereniss. Republica ... Stampa del Gardano | In Venetia MDCXXI | Appresso Bartolomeo Magni. || 4⁰. 21 S. O. Ded. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Modena (Bibl. Est.) und Oxford (Christ Church). — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5.

1594. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.

1600. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.

1603. Il Quarto Libro | De Madrigali | A Cinque Voci, | Di Claudio Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. Sig. | Duca di Mantova. | Nuovamente

---

[1] Becker, *Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1855.* S. 206, führt eine Ausgabe von 1593 an, eine spätere von 1609 wurde verzeichnet im *Catalogue of the important and valuable collection of ancient & modern music, formed by the Rev. G. Goddard. London 1878.* S. 8.

[2] Becker, l. c. S. 209, erwähnt noch einen Abdruck von 1598.

composto, dato in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Ricciardo Amadino. | MDCIII. || 4°. 21 S. Ded. Accademici Intrepidi di Ferrara. Di Mantova il di primo di marzo 1603. Ferrara (Bibl. comunale) compl.

Spätere Auflagen.

1605. Il Quarto Libro ... nov. con ogni diligentia rist. ... Ven. Ricc. Amad. MDCV. || 4°. 21 S. Ded. = 1603. Berlin (k. Bibl.) B. — Florenz (Bibl. Riccardiana) 5.

1607. Il Quarto Libro ... Ven. Ricc. Amad. MDCVII. || 4°. 21 S. O. Ded. Berlin (k. Bibl.) C. B.

1611. Il Quarto Libro ... Ven. Ricc. Amad. MDCXI. || 4°. 21 S. O. Ded. Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5.

1615. Il Quarto Libro ... Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia, in S. Marco. | Di nuovo Ristampato. ... Ven. Ricc. Amad. MDCXV. || 4°. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl.

1615. Di Cl. M. Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantoa. | Il Quarto Libro A Cinque Voci | Con il Basso Continuo. ... In Anversa | Appresso Pietro Phalesio al Re David | MDCXV. || 4° obl. 14 Bl. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. — Brüssel (Bibl. royale) C. A. T. B.

1622. Quarto Libro ... Maestro di Cappella della Sereniss. | Republica | Di nuovo Corretto, et Ristampato | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano | In Venetia MDCXXII | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 21 S. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. — Bologna (Liceo mus.) T. — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5.

1644.[1] Di Claudio | Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantova | Il Quarto Libro | De Madrigali A Cinque Voci | Con il Basso Continuo per il Clavicembano, Cittharone | od altro simile Istromento | In Anversa | Presso i heredi di Pietro Phalesio, | al Re David | M.DCXLIV. || 4° obl. 14 Bl. O. Ded. Brüssel (Bibl. royale) C. 5. Bc.

1604. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.

1605. Il Quinto Libro | De Madrigali | A Cinque Voci. | Di Claudio Monteverde | Maestro della Musica del Serenissimo | Sig. Duca di Mantoa. | Col Basso continuo per il Clavicembano, Chittarone od altro | simile istromento, fatto particolarmente per li sei ul- | timi, & per li altri a beneplacito, | Novamente composti, & dati in luce | (*Dr.-Z.*) | In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDCV. || 4°. 23 S. Ded. D. Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova. Di Vinegia il di 30 di luglio 1605. — Titel des Bc.: Basso Continuo | Del Quinto Libro | De li Madrigali a Cinque | Di Claudio Monteverde | Quale necessariamente anderà sonato per bisogno de li ultimi sei Madrigali, & per li altri | à beneplacito. | In Ven. ... 4°. 20 S. Am Schluß Monteverdi's Brief *Studiosi Lettori*. — Kassel (ständ. Landesbibl.) compl. — Augsburg (st. Archiv) A. T. B. 5. Bc. — Ferrara (Bibl. com.) C. B. 5. T. A. — Berlin (k. Bibl.) B. — London (British Mus.), Bologna (Lic. mus.) und Mailand (Bibl. Ambrosiana) nur Bc.

Spätere Auflagen.

1606. Il Quinto Libro ... Di nuovo ricorretto, & ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCVI. || 4°. 23 S. O. Ded. Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5. — Mailand (Bibl. Ambros.) T. A. B.

---

[1] Goovaerts, *Hist. et bibl. de la typogr. mus. dans les pays-bas. Anvers 1880.* S. 372, schreibt irrthümlich 1649.

1608. Il Quinto Libro . . . Di nuovo ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCVIII. || 4⁰. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) C. A. T. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) C. B. — Brüssel (Bibl. royale) compl.

1610. Il Quinto Libro . . . Di novo ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCX. || 4⁰. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) A. Bc.

1611. Il Quinto Libro . . . Di nuovo ricorretto, & ristampato. | Ven. Ricc. Amad. 1611. || 4⁰. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) C. T. B.

1613.[1] Il Quinto Libro . . . Maestro della Musica del Serenissimo | Signor Duca di Mantova . . . Di novo ristampato. Ven. Ricc. Amad. 1613. || 4⁰. 23 S. O. Ded. Paris (Conservatoire national de mus.) compl.

1615. Il Quinto Libro . . . Maestro di Cappella della Sereniss. | Republica. . . . Di nuovo Corretto, & Ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCXV. || 4⁰. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) compl. — Brüssel (Bibl. royale) C. A. T. B. Bc.

1615. Di Claudio | Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantoa . . . In Anversa | Appresso Pietro Phalesio al Re David. | M.DCXV. || 4⁰ obl. 14 Bl. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. — Danzig (Stadtbibl.) C. A. T. B. 5.

1620. Il Quinto Libro . . . Maestro di Cappella della Sereniss. Republica . . . Di nuovo Corretto, & Ristampato. | Stampa Del Gardano. | In Venetia, MDCXX | Appresso Bartholomeo Magni. || 4⁰. 23 S. O. Ded. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Bologna (Lic. mus.), Modena (Bibl. Est.) und Oxford (Christ Church). — Berlin (k. Bibl.) A. Bc. — Regensburg (Bibl. Proske) und Ferrara (Bibl. com.) nur Bc.

1605. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.

1606. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.

1607. Scherzi | Musicali[2] | A Tre Voci, | Di Claudio Monteverde, | Raccolti Da Giulio Cesare | Monteverde suo fratello, et novamente | posti in luce. | Con la Dichiaratione di una Lettera, che si ritrova stampata | nel Quinto Libro de suoi Madrigali. | Dedicati | Al Serenissimo S. Don Francesco Gonzaga | Prencipe di Mantova, et di Monferrato. | Con Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Ricciardo Amadino | MDCVII. || fol. 40 S. Ded. Di Venetia il dì 21 di luglio 1607. Unterzeichnet: Giulio Cesare Monteverde. Bologna (Liceo mus.).

Spätere Auflagen.

1609. Scherzi | Musicali | A Tre Voci, | Di Claudio Monteverde, | Raccolti . . . . Ven. Ricc. Amad. MDCIX. || fol. 40 S. Ded. = 1607. Berlin (k. Bibl.), Venedig (Museo Civico), Rom (Accad. Cecilia) und Bologna (Liceo mus.).

1615. Scherzi | Musicali | A Tre Voci | Di Claudio Monteverde | maestro di Capella della Sereniss. Sig. di Venetia. | Raccolti Da Giulio Cesare Monteverde | suo Fratello, e novamente Ristampati. | Terza impressione. | Con Privileggio. | (*Dr.-Z.*) | MDCXV. | Appresso Ricciardo Amadino. || fol. 40 S. O. Ded. Rom (Bibl. Borghese und Archivio San Pietro). — Oxford (Christ Church).

1628. Scherzi | Musicali | Del Signor Claudio Monteverde . . . Novamente Ristampati. | A Tre Voci | Con Privileggio. | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano. | In Venetia MDCXXVIII. | Appresso Bartolomeo Magni. || fol. 43 S. O. Ded. London (British Museum).

1607. Il Primo Libro de' Madr. Siehe 1587.

[1] Becker, l. c. S. 212, führt noch eine Ausgabe von 1612 an.

[2] Nicht zu verwechseln mit den *Scherzi musicali* von 1632.

1607. Il Secondo Libro de' Madr. Siehe 1590.
1607. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1607. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1608. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1609. L'Orfeo[1] | Favola in Musica | Da Claudio Monteverdi | Rappresentata in Mantova | l'Anno 1607. & novamente data in luce. | Al Serenissimo Signor | D. Francesco Gonzaga. | Prencipe di Mantova, & di Monferato, &c. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia Appresso Ricciardo Amadino. | MDCIX. || fol. 100 S. Ded. . . . In Mantova li 22 d'Agosto 1609. Berlin (k. Bibl.), Rom (Acc. Cecilia), Modena (Bibl. Est.), Genua (Univ. Bibl.).

Spätere Auflage.

1615. L'Orfeo Favola | In Musica | Da Claudio Monteverde | Maestro Di Capella Della Sereniss. Republica. | Rappresentata in Mantova | L'Anno 1607. Et novamente Ristampata | In Venetia MDCXV | Appresso Ricciardo Amadino || fol. 52 Bl. O. Ded. Breslau (Stadtbibl.), Brüssel (Bibl. royale), London (Buckingham Palace), Oxford (Bodleian library).

1609. Scherzi musicali . . . Siehe 1607.
1610. Sanctissimæ | Virgini | Missa[2] Senis Vocibus | Ac Vesperae Pluribus | Decantandæ | Cum Nonnullis Sacris Concentibus, | Ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata. | Opera | A Claudio Monteverde | nuper effecta | Ac Beatiss. Paulo V. Pont. Max. Consecrata. | (*Wappen des Papstes*) | Venetiis, Apud Ricciardum Amadinum | MDCX. || 4⁰. 45 S. im *Cantus*. Ded. . . . . Venetiis Calendis Septemb. 1610. — Titel des Bc.: Bassus Generalis, | Sanctissimæ | Virgini | Missa Senis Vocibus, | Ad Ecclesiarum Choros | Ac Vesper. . . . . . fol. 54 S. O. Ded. Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.) compl. — Rom (Bibl. Casan.) T.
1610. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1611. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1611. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1611. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1613. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1614. Il Sesto Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | con uno Dialogo a Sette, | Con il suo Basso continuo per poterli con | certare nel Clavacembano (?), et altri | stromenti. | Di Claudio Monteverde | Maestro di Cappella della Sereniss. Sigr. | di Venetia in S. Marco. | Novamente composti, et dati in luce. | Con Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia appresso Ricciardo Amadino, | MDCXIV. || 4⁰. 22 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl. — Brüssel (Bibl. royale) C. A. T. B. Bc.

Spätere Auflagen.

1615. Il Sesto Libro . . . Di nuovo Corretti, et Ristampati . . . Ven. Ricc. Amadino. MDCXV. || 4⁰. 22 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl.
1620. Del Signor | Claudio | Monteverde | Maestro Di Cappella | della Serenissima Republica di Venetia. | Il Sesto Libro . . . Novamente Ristampati . . .

---

[1] In neuer Ausgabe von Rob. Eitner im 10. Bande der *Publikationen älterer prakt. und theor. Musikwerke.*

[2] Wasielewski giebt in seiner Schrift *Die Violine im 17. Jahrhundert, Bonn 1874.* S. 19, irrthümlich an, es sei die im obigen Werke enthaltene *Sonata sopra Sancta Maria* »auch separat im Gebrauch« gewesen. Der von W. mitgetheilte Titel ist einer handschriftlichen, von G. Gaspari geschriebenen Partitur entnommen.

Stampa Del Gardano | In Venetia, MDCXX. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 22 S. O. Ded. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Bologna (Liceo mus.), Paris (Bibl. nat.), London (British Museum) und Oxford (Christ Church). — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5. Bc. — Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) A. Bc. — Ferrara (Bibl. com.) Bc.

1639. Di Claudio | Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantoa. | Il Sesto Libro ... Novamente Ristampati. | In Anversa, | Presso i heredi di Pietro Phalesio al Re David. | MDCXXXIX. || 4° obl. 12 Bl. O. Ded. Amsterdam (Univ. Bibl.) 5.

1615. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1615. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1615. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1615. Scherzi mus. Siehe 1607.
1615. L'Orfeo ... Siehe 1609.
1615. Il Sesto Libro de' Madr. Siehe 1614.
1619. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali | A 1. 2. 3. 4 et sei voci, con altri | generi de Canti, | Di | Claudio Monteverde | Maestro Di Capella Della Serenissima Republica. | Novamente Dato in Luce. | Dedicato | Alla Serenissima Madama | Caterina Medici | Gonzaga, Duchessa di Mantova di Monferato etc | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXIX. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. *Canto* 39 S. (Bc. 69 S.) Ded. ... Di Venetia à dì 13. Decembre 1619. Hamburg (Stadtbibl.), Florenz (Bibl. nazionale) und Bologna (Liceo mus.) compl. — Ferrara (Bibl. com.) Bc.

Spätere Auflagen.

1622. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali .... Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXXII. || 4°. *Basso* 19 S. O. Ded. Venedig (Bibl. Marciana) B. — Bologna (Liceo mus.) B.

1623. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali ... Novam. Ristampato ... Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXXIII | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 39 S. (*Canto*). Ded. = 1619. Venedig (Bibl. Marciana) C. T. 5. Bc. — Berlin (k. Bibl.) A. Bc. — Bologna (Liceo mus.) T.

1628. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali ... Nov. Rist. ... Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXXVIII Appr. Bartholomeo Magni. || 4°. 39 S. (*Canto*). Ded. = 1619. Compl. in Brüssel (Bibl. royale) und Oxford (Christ Church). — Regensburg (Bibl. Proske) C. T. A. 5. Bc. — Bologna (Liceo mus.) C. B. — Venedig (Bibl. Marciana) A. Bc. — Paris (Cons. national de mus.) A. 5.

1641. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali ... Nov. Rist. ... In Venetia MDCXXXXI Appresso Bartholomeo Magni. || in 4°. 39 S. (*Canto*). O. Ded. Compl. in Berlin (Gymnas. z. grauen Kloster), Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.). — Mailand (Bibl. Ambrosiana) A. 5. C. B. Bc.

1620. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1620. Il Sesto Libro de' Madr. Siehe 1614.
1621. Il Primo Libro de' Madr. Siehe 1587.
1621. Il Secondo Libro de' Madr. Siehe 1590.
1621. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1622. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1622. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.
1623. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.
1628. Scherzi mus. Siehe 1607.
1628. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.

1632. Scherzi | Musicali[1] | Cioè Arie, & Madrigali in stil recitativo, | con una Ciaccona A 1. & 2. voci. | Del Mto. Illre. & Mto. Rdo. Sigr. Claudio Monteverde. | Maestro di Capella della Sereniss. Repub. | Di Venetia. | Raccolti da Bartholomeo Magni | & Novamente stampati. | Con Privilegio | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano | In Venetia MDCXXXII. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4⁰. 52 S. Ded. Pietro Capello, Podesta & Capitanio di Capo d'Istria. Venetia, li 20 Zugno 1632. (*Unterzeichnet:*) Bartholomeo Magni. — Breslau, im Besitz des Herrn Dr. Emil Bohn.

1638. Madrigali | Guerrieri, Et Amorosi | Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno | per brevi Episodii frà i canti senza gesto. | Libro Ottavo | Di Claudio Monteverde | Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia. | Dedicati | Alla Sacra Cesarea Maestà | Dell' Imperator | Ferdinando III | Con Privilegio | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Alessandro Vincenti, MDCXXXVIII. || 4⁰. 35 S. (Canto I). Bc. in folio, 81 S. Ded. . . . Di Venetia il primo Settembre 1638. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.). — In Berlin (k. Bibl.) und in Venedig (Bibl. Marc.) fehlt der Bc. — Upsala (Univ. Bibl.) besitzt nur C I. T II.

1639. Il Sesto Libro de' Madr. Siehe 1614.

1640/1. Selva | Morale E Spirituale | Di Claudio Monteverde | Maestro di Capella della Serenissima | Republica Di Venetia | Dedicata | Alla Sacra Cesarea Maesta Dell' Imperatrice | Eleonora | Gonzaga. | Con Licenza de Superiori & Privilegio | (*Dr.-Z.*) | In Venetia MDCXXXX | Appresso Bartolomeo Magni. || *Blatt 2* (*in Riesenlettern*): Selva | Morale | Et | Spirituale || *Blatt 3*: Di | Claudio | Monteverde | Maestro . . . In Venetia MDCXXXXI | Appresso Bartolomeo Magni. || 4⁰. *Zwei Theile mit eigner Paginierung. Theil A* (*Sopr. I*) *24 S. Theil B* (*Sopr. I*) *60 S. Im Bc. A mit 40 S., B mit 89 S.* Ded. . . . Di Venetia il primo maggio 1641. Bologna (Liceo mus.) compl. — Ebenso Breslau (Stadtbibl.), doch ohne das erste Titelblatt. — Brüssel (Bibl. royale) S I. A I. T I. A II. T II. Violino II. Bc.

1641. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.

1644. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.

1650. Messa | A Quattro Voci | Et | Salmi | A Una, Due, Tre, Quattro, Cinque, Sei, Sette, & Otto Voci, | Concertati, e Parte da Cappella, & con le Letanie della B. V. | Del Signor | Claudio Monteverde | Gia Maestro di Cappella della Serenissima | Republica di Venetia. | Dedicati | Al Rmo. P. D. Odoardo | Baranardi | Abbate di Santa Maria delle Carceri della Congregatione | Camaldolense. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Alessandro Vincenti MDCL. || 4⁰. 55 S. (Canto I). Bc. 67 S. Ded. . . . Di Venetia à di 11. Decembre 1649. *Unterzeichnet*: Aless. Vincenti. Compl. in Breslau (Stadtbibl.) und Rom (Bibl. Casanatense). — In Bologna (Liceo mus.) fehlen A I und C II.

1651. Madrigali | E Canzonette | A Due, E Tre Voci, | Del Signor | Claudio Monteverde | Gia Maestro di Cappella della Serenissima Republica | di Venetia. Dedicate | All' Illustrissimo Signor mio Patron Colendissimo | Il Sigr. Gerolamo | Orologio. | Libro Nono. | Con Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | appresso Alessandro Vincenti MDCLI. || 4⁰. 39 S. (Canto). Ded. . . . (Venetia) à di 27. giugno 1651. *Unterzeichnet*: Alessandro Vincenti. Compl. in Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.). — Venedig (Bibl. Marciana) T. B.

[1] Man unterscheide sie von den *Scherzi mus. a tre voci, 1607.*

Kompositionen Monteverdi's in Sammlungen verschiedener Autoren.[1]

In chronologischer Ordnung.

1597. Fiori del giardino di div. eccellentissimi autori ... Norimbergo, appr. Paulo Kauffmann. || Compl. in Danzig (Stadtbibl.) und Brüssel (Bibl. royale).

1605. Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. scieltissimi il primo libro de madrigali a 5 v. raccolti per Melchior Borchgrevinck, Organista del Serenissimo Re di Danemarca ... Copenhaven, Henrico Waltkirch. || Compl. in Kassel (ständ. Landesbibl.).

1606. Giardino novo bellissimo ... (*wie 1605*) Copenh. Henrico Waltkirch. || Compl. in Kassel (ständ. Landesbibl.).

1606a. Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. ... il secondo libro ... per Melch. Borchgrevinck ... Copenh. Henr. Waltkirch. || Compl. in Kassel (st. Landesbibl.).

1607. Musica tolta da' i Madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori a 5 & a 6 Voci, e fatta spirituale da Aquilino Coppini, Accademico Inquieto ... Milano, appr. Agost. Tradate. || Compl. in Mailand (Bibl. Ambrosiana). Siehe 1611.

1608. Il secondo libro della musica di Claudio Monteverde e d'altri autori à 5 v. fatta spir. da Aquil. Coppini .... Milano, per gli Heredi di Agostino Tradate. || Compl. in Mailand (Bibl. Ambrosiana).

1609. Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde .... da Aquil. Coppini ... In Milano, per Alessandro & her. di Agost. Tradati. || Compl. in Mailand (Bibl. Ambrosiana).

1611. Partito della musica, tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori ... Milano, per Melchion (!), & Her. di Agost. Tradate. || Cremona (Bibl. governativa). *Ist genauer Abdruck von 1607.*

1612. Missae senis et octonis vocibus ex celeberrimis auctoribus Horatio Vecchio aliisque collectae ... Antverpiæ, apud Petrum Phalesium. || Regensburg (Bibl. Proske).

1615. Reliquiae sacrorum concentuum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis Hasleri, utriusq., praestantissimi musici ... nov. expromtæ à Georgio Grubero ... Norimbergæ, typis & sumptibus Pauli Kauffmanni. || Compl. in Berlin (k. Bibl.), Königsberg (Univ. Bibl.) und Danzig (Stadtbibl.).

1615a. Parnassus musicus Ferdinandæus in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili & divina ludunt: 1. 2. 3. 4. 5. vocum a Joanne Bapt. Bonometti ... dicatus, & consecratus. Ven. Jac. Vinc. || Compl. in Bologna (Liceo mus.).

1617. Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio: Battista Andreini Fiorentino. Stampa del Gardano, appr. Barthol. Magni. || Bologna (Liceo mus.) und Breslau (Bibl. des Herrn Dr. Emil Bohn).

1620. Libro primo de motetti in lode d'Iddio Nostro Signore ... di Giulio Cesare Bianchi ... Ven. appr. Barthol. Magni. || Upsala (Univ. Bibl.) A. B. 5. — Cesena (Bibl. Malatestiana) Bc.

1620a. Libro secondo de motetti. In lode della gloriosissima Vergine Maria Nostra Signora ... di Giulio Ces. Bianchi. Con le Letanie à 6 v. del Sig. Claudio

[1] Etwa die Hälfte der hier angeführten Sammlungen ist in Eitner's *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1877* beschrieben worden.

Monteverde ... Ven. appr. Aless. Vincenti. || Compl. in Breslau (Stadtbibl.) und Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.).

1620/1. Symbolae diversorum musicorum ... ab D. Laur. Calvo ... in lucem editae. Ven. apud Alex. Vincentium. || Compl. in Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.). *Der Bc. trägt die Jahreszahl 1620, die Stimmhefte 1621.*

1622. (Vox prima) Promptuarii musici ... pars prima ... collectore Joanne Donfrido ... Augustæ Trebocorum, typ. et sumptibus Pauli Ledertz. || Compl. in Berlin (k. Bibl.), Breslau (Stadtbibl.) und Regensburg (Bibl. Proske).

1623. Il maggio fiorito, arie, sonetti, e madrigali, à 1. 2. 3. de diversi autori. Posta in luce da Gio. Batt. Rocchiani, Orvietano, Musico del Duomo d'Orvieto ... In Orvieto, per Mich. Angelo Fei e Rinaldo Ruuli. || Bologna (Liceo mus.) C I. C II.

1623a. Concerti sacri ... libro secondo ... del P. Pietro Lappi ... Venetia, stampa del Gardano, appr. Barthol. Magni. || Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.) compl.

1624. Madrigali del Signor Cavaliero Anselmi nobile di Treviso, posti in musica da div. eccellentissimi spiriti ... Ven. Gardano-Magni. || Compl. in Regensburg (Bibl. Proske).

1624a. Seconda Raccolta de sacri canti ... fatta da Don Lorenzo Calvi ... Ven. Aless. Vincenti. || Compl. in Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.).

1624b. Quarto Scherzo delle ariose vaghezze, commode da cantarsi à voce sola ... di Carlo Milanuzzi ... con una cantata, & altre arie del Signor Monteverde, e del Sig. Francesco suo figliolo .... Ven. appr. Aless. Vincenti. || Hamburg (Stadtbibl.).

1625. Sacri Affetti contesti da div. ecc^mi autori. Raccolti da Fr. Sammaruco ... apud Lucam Ant. Soldum (*Rom*). *Ohne Druckort.* || Bologna (Liceo mus.) compl.

1625a. Ghirlanda sacra scielta da div. ecc^mi compositori ... per Leonardo Simonetti ... Ven. Gardano. — *Siehe 1636.* || Bologna (Liceo mus.) compl.

1626. Prima pars Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae ... a D. Laur. Calvo ... ex variis auctoribus desumptum ... Ven. Alex. Vincentium. || Bologna (Liceo mus.) compl.

1627. (Vox Prima) Promtuarii Musici ... e diversis et praestantissimis Germaniae Italiæ & aliis aliarum terrarum musicis ... Pars tertia .. opera & studio Joannis Donfrid ... Augustae Tribocorum, typis & sumptibus Pauli Ledertz. || Berlin (k. Bibl.) und Breslau (Stadtbibl.). compl.

1633 (?). Madrigali et arie di Gio Batt. Camarella ... Ven. appr. Aless. Vincenti.[1] || Berlin (k. Bibl.).

1636. Ghirlanda Sacra ... per Leonardo Simonetti ... Ven. Gardano-Magni. *Ist genauer Abdruck von 1625a.* || Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.).

1637. Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten ... aus den vornembsten und besten Componisten ... Gedruckt zu Goßlar bey Nicolao Dunckern. || Compl. in Breslau (Stadtbibl.), Wien (Bibl. d. Gesellsch. d. Musikfreunde) und Frankfurt a|M. (Peterskirche).

1641. Erster Theil geistlicher Concerten und Harmonien ... auff vieler Begehren und Gefallen colligiret ... durch Ambrosium Profium ... Leipzig, gedruckt durch Henning Kölern. || Berlin (k. Bibl.), Regensburg (Bibl. Proske), Brandenburg (Katharinenkirche) und Wien (Bibl. d. Gesellsch. d. Musikfr.) compl.

1641a. Ander Theil geistlicher Concerten ... durch Ambrosium Profium .. Leipzig, gedruckt bey Henning Kölern. || Berlin (k. Bibl.), Regensburg (Bibl. Proske) und Brandenburg (Katharinenkirche) compl.

---

[1] Die Jahreszahl ist im Berliner Exemplar nicht vollständig lesbar.

1642. Dritter Theil geistlicher Concerten ... durch Ambr. Profium .. Leipzig, gedruckt bey Henning Kölern. || Berlin (k. Bibl.) und Brandenburg (Katharinenkirche) compl.

1645. Motetti a voce sola de div. ecc^{mi} autori. Nov. stampati. Libro primo. Venetia, alla stampa del Gardano. || Bologna (Liceo mus.) nur die Singstimme.

1649. Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter Authorum ... gewähret von Ambrosio Profio. Leipzig, gedruckt und verlegt durch Timotheum Ritzsch. || Compl. in Kassel (ständ. Landesbibl.) und Upsala (Univ. Bibl.).

1651. Racolta (!) di motetti a 1. 2. 3. voci di Gasparo Casati et de div. altri ecc^{mi} autori. Ven. appr. Francesco Magni. || Compl. in Breslau (Stadtbibl.).

1651^{a}. Sacra Partitura ... studio et opera Philippi Friderici Böddeckers. Argentorati, typis Joh. Henrici Mittelij. || Berlin (k. Bibl.) und Königsberg (Univ. Bibl.).

1659. Jesu hilf! Erster Theil geistlicher Concerten ... aus den berühmtesten italianischen und andern Autoribus ... colligiret und zum Druck befördert durch Johannem Havemannum. Berlin, in Verlegung Daniel Reichels, Buchhändlers daselbsten. Gedruckt zu Jehna bey Georg Sengenwalden. || Compl. in Berlin (k. Bibl.), Elbing (Marienkirche) und Upsala (Univ. Bibl.).

1678. Canzonette novissime musicali de diversi auttori In Venetia, per il Zini. || Rom (Libreria Rossi).

Alphabetisches Verzeichniß der gedruckten Kompositionen Claudio Monteverdi's.

Abkürzungen.

Canz. = Canzonette à 3 voci, Venetia 1584.
Madr. spir. = Madrigali spirituali à 4 voci, Brescia 1583.
M. l. 1. = Madrigali libro primo, Venetia 1587 etc.
M. l. 2. = Madrigali libro secondo, Venetia 1590 etc.
M. l. 3. = Madr. libro terzo, Ven. 1592 etc.
M. l. 4. = Madr. libro quarto, Ven. 1603 etc.
M. l. 5. = Madr. libro quinto, Ven. 1605 etc.
M. l. 6 = Madr. libro sesto, Ven. 1614 etc.
M. l. 7. = Madr. libro settimo, Ven. 1619 etc.
M. l. 8. = Madr. libro ottavo, Ven. 1638.
M. l. 9. = Madr. & Canz. libro nono, Ven. 1651.
Missa 1610 = Missa senis voc. Ven. 1610.
Missa 1650 = Missa & Salmi, Ven. 1650.
l'Orfeo, favola in musica, Ven. 1609.
Sch. m. 1607 = Scherzi musicali à 3 v. Ven. 1607 etc.
Sch. m. 1632 = Scherzi mus. à 1 & 2 voci, Ven. 1632.
S. M. & sp. = Selva morale et spirituale, Ven. 1640/1.
S. = Sammlung. (Bezieht sich stets auf das oben angeführte Verzeichniß der Sammlungen verschiedener Autoren.)
v. = voci. — 3 v. c. Bc. = 3 voci con Basso continuo.
v. s. = voce sola.

Ab aeterno ordinata sum — à v. s. c. Bc. S. M. & sp.
A che tormi il ben mio — à 5 v. M. l. 1.
A Dio Florida bella — à 5 v. concertato nel clavicembalo. M. l. 6.
Adoramus te Christe — à 6 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Afflitto e scalz'ove la sacra sponda — à 4 v. M. spir.
Ah che non si conviene — à 2 v. c. Bc. M l. 7.

Ah dolente partita — à 5 v. M. l. 4; S. 1597; S. 1605 und 1606 Giardino novo; *mit lat. Text*: O infelix recessus — S. 1608 Coppini.
Ahi che non pur risponde — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Ahi come a un vago — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Vives in corde — S. 1607 und 1611 Coppini.
Ahi quel Sole — Basso solo & Bc. Canzonetta morale. S. M. & spir.
Ahi sciocco mondo — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Ahi troppo è duro — à v. s. c. Bc. (Ballo dell' ingrate.) M. l. 8.
Ahi vista troppo oscura — à v. s. c. Bc. (Ballo dell' ingrate.) M. l. 8.
Ai piedi — à 4 v. M. spir.
Alcun non mi consigli — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Alle danze, alle danze — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Alle gemme, alle gemme — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Alleluja, kommet jauchzet (Frewde, kommet lasset uns gehen) *siehe* Ardo avvampo.
Alle tazze, alle tazze — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
All' hora i pastori — à 5 v. M. l. 1.
Al lume delle stelle — à 4 v. c. Bc. M. l. 7; *mit lat. Text*: O rex supreme — S. 1649 Profius.
Almo divino raggio — à 5 v. M. l. 1.
Altri canti d'amor — à 6 v. c. 4 viole e 2 violini. M. l. 8.
Altri canti di Marte — à 6 v. c. 2 violini. M. l. 8; *mit lat. Text*: Pascha concelebranda in S. 1641[a] Profius.
Amarilli onde m'assale — à 3 v. Sch. m. 1607.
Amemus te — *siehe* Amor se giusto sei.
Amico hai vinto — *siehe* Combattimento.
Amor che deggio far — à 4 v. Canzonetta concertata. M. l. 7.
Amor dove è la fè — à 4 v. c. Bc. In genere rappresentativo. M. l. 8.
Amorosa pupilletta — à 3 v. Sch. m. 1607.
Amor per tua mercè — à 5 v. M. l. 1.
Amor se giusto sei — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Amemus te — S. 1609 Coppini.
Amor s'il tuo ferire — à 5 v. M. l. 1.
Anima del cor mio — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Anima quam dilexi — S. 1609 Coppini.
Anima dolorosa — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Anima miseranda — S. 1609 Coppini.
Anima mia perdona — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Domine Deus — S. 1609 Coppini.
Anima miseranda — *siehe* Anima dolorosa.
Anima quam dilexi — *siehe* Anima del cor mio.
Animas eruit — *siehe* M'è più dolce.
Apprendete pietà — à 4 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Aprite le tenebrose porte — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
A quest' olmo — à 6 v. Concertato. M. l. 7.
Ardebat igne — *siehe* Volgea l'anima mia.
Ardi ò gela — à 5 v. M. l. 1.
Ardo, ardo e scoprir ahi — à 2 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
Ardo avvampo — à 8 v. c. 2 violini e Bc. M. l. 8; *mit doppeltem deutschen Text*: Alleluja, kommet, jauchzet (Frewde, kommet lasset uns gehen) S. 1649 Profius.
Ardo sì, ma non t'amo — à 5 v. M. l. 1.
Armatevi pupille — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Armato il cor — à 2 v. c. Bc. Sch. m. 1632; M. l. 8 *und* M. l. 9; *mit lat. Text*: Heus bone vir — S. 1642 Profius.

Armi false — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Arsi et alsi — à 5 v. M. l. 1.
Audi coelum verba mea — à v. s. & à 6 v. c. Bc. Missa 1610.
Audi coelum verba mea — *siehe* Salve regina.
Augellin che la voce al — à 3 v. c. Bc. M. l. 7.
A un giro sol — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Cantemus — S. 1609 Coppini.
Ave maris stella — à 8 v. c. Bc. Missa 1610.
Ave regina mundi — *siehe* Vaga su spina.
Aventurosa notte — à 4 v. M. spir.
A voi disciolti cori — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Baci soavi e cari — à 5 v. M. l. 1.
Balliamo, balliamo — à 5 v. c. Bc. M. l. 7.
Ballo — *siehe* De la bellezza.
Ballo dell' ingrate. In genere rappresentativo. M. l. 8.
Ballo (Introdutione al . . .). Entrata con 2 violini. M. l. 8.
Ballo — *siehe* Movete al mio.
Ballo (Tirsi & Clori). Concertato con voci et Istrumenti à 5 se piace. M. l. 7.
Ballo — S. 1678.
Batto qui pianse Ergasto — à 5 v. c. Bc. Concertato. M. l. 6.
Beatus vir — à 5 v. c. Bc. S. M. & spir.
Beatus vir — à 6 v. Concertato con 2 violini et 3 viole da brazzo overo 3 tromboni, c. Bc. S. M. & spir.
Beatus vir — à 7 v. con 2 violini et Bc. Missa 1650.
Begl' occhi all' armi, all' armi — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Bella madre d'Amor — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Bel pastor — à 2 v. c. Bc. M. l. 9.
Bevea fillide mia — à 5 v. M. l. 2.
Cantai un tempo — à 5 v. M. l. 2.
Cantate Domino — à 2 v. c. Bc. S. 1615a Bonometti.
Cantate Domino — à 6 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Cantemus — *siehe* A un giro sol.
Canzonette d'amore — à 3 v. Canz. 1584.
Ch'ami la vita mia — à 5 v. M. l. 1.
Che dar più vi poss'io — à 5 v. c. Bc M. l. 5; *mit lat. Text*: Qui regnas — S. 1608 Coppini.
Che se tu, se il cor mio — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: O gloriose martyr — S. 1609 Coppini.
Che vuoi ch'imperi — à 4 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Chiome d'oro, bel tesoro — Canzonetta à 2 v. Concertata. M. l. 7.
Ch'io non t'ami, cor mio — à 5 v. M. l. 3.
Ch'io t'ami e t'ami più — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Te sequar — S. 1608 Coppini.
Chi sà, ch'una volta — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Chi vive amando — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Chi vol che m'innamori — Canzon morale à 3 v. c. 2 violini et Bc. S. M. & sp.
Chi vol haver felice — alla francese, à 5 v. c. Bc. M. l. 8.
Chi vuol veder d'inverno — à 3 v. Canz. 1584.
Chi vuol veder un bosco — à 3 v. Canz. 1584.
Christe adoramus te — à 5 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Ciacona — *siehe* Zefiro torna e di suavi —
Clori amorosa — à 3 v. Sch. m. 1607.

Combattimento di Tancredi & Clorinda, in genere rappresentativo con 4 viole — M. l. 8.
Come dolce hoggi — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Come farò cuor mio — à 3 v. Canz. 1584.
Con che soavità — Concertato a una voce et 9 istrum. M. l. 7.
Confitebor tibi Domine — à v. s. c. 2 violini et Bc. Missa 1650.
Confitebor tibi Domine à 2 v. c. 2 violini et Bc. Missa 1650.
Confitebor tibi Domine à 3 v. c. 5 altre voci ne' ripieni — c. Bc. S. M. & sp.
Confitebor tibi Domine à 3 v. Concertato con 2 violini et Bc. S. M. & spir. *und* S. 1659 Havemann.
Confitebor tibi Domine — à 5 v. alla francese, qual si puo concertare se piacerà con 4 viole da brazzo, lasciando la parte del Soprano alla voce sola — c. Bc. S. M. & sp.
Cor mio mentre vi miro — à 5 v. M. l. 4; S. 1606a Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Jesu dum te — S. 1609 Coppini.
Cor mio non mori — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Jesu tu obis — S. 1609 Coppini.
Corse a la morte — à 3 v. Canz. 1584.
Cosi suol — à 6 v. c. 2 violini. M. l. 8; *mit deutschem Text*: Dein allein ist ja — S. 1649 Profius.
Credidi propter quod locutus sum — à 8 v. c. Bc. Da Capella. S. M. & spir.
Crucifixus — à 4 v. c. Bc. S. M. & spir.
Cruda Amarilli — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; S. 1606a Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Felle amaro — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Crudel perche mi fuggi — à 5 v. M. l. 2.
Currite, currite populi — à v. s. c. Bc. S. 1625a *und* 1636 Simonetti.
Dal sacro petto — à 4 v. M. spir.
Dal tenebroso orror — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Damigella tutta bella — à 3 v. Sch. m. 1607.
Darà la notte il sol — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Deh bella e cara — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Sancta Maria — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
De la bellezza (Balletto) — à 3 v. Sch. m. 1607.
Dell' implacabil Dio — à 5 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Dell' usate mie corde — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
De' miei — à 4 v. M. spir.
D'empi martir — à 4 v. M. spir.
Deus tuorum militum — Hinno à 3 v. con 2 violini et Bc. S. M. & sp.
Dice la mia bellissima — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Di far sempre gioire — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Ditelo voi — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Dixit Dominus Domino meo — à 6 v. c. Bc. Missa 1610 *und* S. 1615 Gruber.
Dixit Dominus Domino meo — à 8 v. c. Bc. Da Capella. Missa 1650.
Dixit Dominus Domino meo — à 8 v. Alla breve — c. Bc. Missa 1650.
Dixit Dominus Domino meo — à 8 v. concertato con 2 violini et 4 viole o tromboni — c. Bc. S. M. & sp.
Dixit Dominus — à 8 v. concert. c. 2 viol. et 4 viole o tromb. c. Bc. S. M. & sp.
Dolcemente dormiva — à 5 v. M. l. 2; S. 1597 Fiori del Giardino.
Dolci miei sospiri — à 3 v. Sch. m. 1607.
Dolcissimi legami — à 5 v. M. l. 2.
Dolcissimo Tirsi — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Dolcissimo uscignolo — à 5 v. c. Bc. Alla francese. M. l. 8.
Domine ad adjuvandum — à 6 v. c. Bc. Missa 1610 *und* S. 1615 Gruber.

Domine Deus — *siehe* Anima mia.
Domine ne in furore — à 6 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Donna nel mio ritorno — à 5 v. M. l. 2.
Donna s'io miro voi — à 5 v. M. l. 1.
Dorinda, Dorinda — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Maria quid ploras — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Dove è la fede — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Dunque amate — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Dunque ha potuto sol — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Dunque ha potuto in me — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Duo bell' occhi — à 6 v. con 2 violini et Bc. M. l. 8; *mit lat. Text*: Ergo gaude laetare (Lauda anima mea) in S. 1641ª Profius.
Duo Seraphim — à 3 v. c. Bc. Missa 1610.
Ecce sacrum paratum — à v. s. c. Bc. S. 1625ª *und* 1636 Simonetti; S. 1651 Böddecker.
Ecco dicea — à 4 v. M. spir.
Ecco di dolci raggi — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632 *und* S. 1633 Camarella.
Eccomi pronta à i baci — à 3 v. c. Bc. M. l. 7.
Ecco mormorar — à 5 v. M. l. 2.
Ecco piangando — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Te Jesu Christe — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Ecco Silvio — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Qui pependit — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Ecco ver noi l'adolorate squadre — à 2 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Ecco vicine ò bella — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
E cosi à pocco à pocco — à 6 v. c. Bc. M. l. 5.
E dicea l'una sospirando — à 5 v. M. l. 2; S. 1597 Fiori del Giardino.
Ego flos campi — à v. s. c. Bc. S. 1624ª Calvi.
Ego dormio — à 2 v. c. Bc. S. 1625 Sammaruco.
Eja ergo laetare — *siehe* Duo bell' occhi.
Ei l'armi cinse — à 5 v. c. Bc. et 2 viol. M. l. 8.
En gratulemur hodie — à v. s. o. 2 violini. S. 1651 Casati.
Entri pur nel nostro petto — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
E quando pur da vostri rai — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
E questa vita un lampo — à 5 v. c. Bc. S. M. & sp.
Era l'anima mia — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Stabat Virgo — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Ergo gaude laetare — *siehe* Duo bell' occhi.
Eri già tutta mia — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Et è pur dunque vero — à v. s. c. Bc. Con Sinfonie. Sch. m. 1632.
Et iterum venturus est — à 3 v. c. Bc. Concertato con 4 tromboni o viole da brazzo S. M. & sp.
Et resurrexit — à 2 v. c. 2 Violini c. Bc. S. M. & sp.
[Exulta filia Sion — à v. s. c. Bc.[1]]
Favor divino — *siehe* Su le penne.
Felle amaro — *siehe* Cruda Amarilli.
Ferir quel petto — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Pulchrae sunt — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Filli cara ed'amata — à 5 v. M. l. 1.

---

[1] Handschriftlich in der Stadtbibl. zu Lüneburg, Cod. K. N. 206. Wahrscheinlich einer unbekannten Sammlung von Werken verschiedener Autoren entnommen.

Florea serta — *siehe* La giovinetta pianta.
Frewde, kommet lasset uns gehen — *siehe* Ardo avvampo.
Fuge, fuge mundum — à 2 v. c. Bc. S. 1620 Symbolae.
Fugge il verno dei dolori — à 3 v. Sch. m. 1607.
Fuggir vogl'io — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Fu mia la pastorella — à 5 v. M. l. 1.
Già Clori gentile — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Già mi credea — à 3 v. Canz. 1584.
Giovinetta ritrosetta — à 3 v. Sch. m.
Gira il nemico — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Giuli a quel petto — à 3 v. Canz. 1584.
Gl'amoretti — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Gloria in excelsis Deo — à 7 v. c. Bc. Concertata con 2 violini et 4 viole da brazzo overo 4 tromboni. S. M. & spir.
Gloria tua — *siehe* T'amo mia vita.
Godi pur del ben sen — à 3 v. Canz. 1584.
Haec dicit Deus — *siehe* Voi ch'ascoltate.
Heus bone vir — *siehe* Armato il cor.
Hor care canzonette — à 3 v. Canz. 1584.
Hor ch'el ciel — à 6 v. c. Bc. & 2 violini. M. l. 8; *mit deutschem Text*: O Du mächtiger Herr — S. 1649 Profius.
I bei legami — à 3 v. Sch. m.
Il mio martir — à 3 v. Canz. 1584.
Incenerite spoglie — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
In illo tempore v. Missa.
Interrotte speranze — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Intorno à due vermiglie — à 5 v. M. l. 2.
Io ch'armato sin' hor — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632; S. 1633 Camarella; *mit lat. Text*: Spera in Domino — S. 1642 Profius.
Io che nell' otio — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Io mi son giovinetta — à 5 v. M. l. 4; S. 1605 *und* 1606 Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Rutilante in nocte — S. 1609 Coppini.
Io mi vivea — à 3 v. Canz. 1584.
Io pur verrò — à 5 v. M. l. 3.
Io son fenice — à 3 v. Canz. 1584.
Io son pur vezzosetta — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Iste confessor — à v. s. et 2 violini, sopra alla qual aria si puo cantare parimente »Ut queant laxis« di S. Gio. Battista & simili — c. Bc. S. M. & spir.
Jam moriar mi fili — *siehe* Pianto della Madonna.
Jesu dum te — *siehe* Cor mio mentre.
Jesum viri — *siehe* Vaga su spina ascosa.
Jesu tu obis — *siehe* Cor mio non mori.
Jubilet tota civitas — à v. s. c. Bc. In dialogo. S. M. & spir.
La bocca onde l'asprissime parole — à 5 v. M. l. 2.
Laetatus sum — à 6 v. c. Bc. Missa 1610.
Laetatus sum — à 6 v., 5 istrom. (trombone 1⁰. 2⁰, fagotto, violino 1⁰. 2⁰) c. Bc. Missa 1650.
Laetatus sum — à 5 v. c. Bc. Missa 1650.
La fiera vista — à 3 v. Canz. 1584.
La giovinetta pianta — à 5 v. M. l. 3; S. 1597 Fiori del Giardino; *mit lat. Text*: Florea serta — S. 1608 Coppini.

Lamento d'Arianna — *siehe* Pianto della Madonna.
La mia Turca — à v. s. c. Bc. S. 1624[b] Milanuzzi.
La postorella mia — à 3 v. Sch. m.
La piaga c'ho nel core — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Plagas tuas — S. 1609 Coppini.
Lasciatemi morire — à v. s. c. Bc. S. 1623 Rocchiani; *mit lat. Text*: Jam moriar mi fili — S. M. & sp. *und* S. 1642 Profius.
Lasciatemi morire — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
La tra'l sangue — à 5 v. M. l. 3.
Lauda anima mea — *siehe* Pascha concelebranda.
Lauda Jerusalem — à 7 v. c. Bc. Missa 1610.
Lauda Jerusalem — à 5 v. c. Bc. Missa 1650.
Lauda Jerusalem — à 3 v. c. Bc. Missa 1650.
Laudate Dominum — à v. s. (Basso) c. Bc. Missa 1650; S. 1651 Casati.
Laudate Dominum in sanctis eius — à v. s. (S. ò T.) c. Bc. S. M. & sp. *und* S. 1642 Profius.
Laudate Dominum omnes gentes — à 5 v. Concertato con 2 violini ed un choro à 4 voci qual potrasi e cantare e sonare con 4 viole o tromboni — c. Bc. M. S. & sp.
Laudate Dominum à 8 v. 2 viol. c. Bc. S. M. & sp.
Laudate Dominum à 8 v. c. Bc. S. M. & sp.
Laudate pueri — à 8 v. c. Bc. Missa 1610.
Laudate pueri — à 6 v. Da Capella — c. Bc. Missa 1650.
Laudate pueri — à 5 v. Concertato con 2 violini — c. Bc. S. M. & sp.
Laudate pueri — à 5 v. c. Bc. S. M. & sp.
Laura del ciel — à 4 v. M. spir.
La vaga pastorella — à 5 v. M. l. 1.
La vagheggiano gl'alberi — à 3 v. c. Bc. Canzonetta morale. S. M. & sp.
La violetta — à 3 v. Sch. m. 1607.
L'empio vestia — à 4 v. M. spir.
Le rose — à 4 v. M. spir.
Letanie della B. V. — à 6 v. c. Bc. Missa 1650; S. 1620[a] Bianchi *und* S. 1626 Calvi.
L'eterno Dio — à 4 v. M. spir.
L'human discorso — à 4 v. M. spir.
Lidia spina del mio core — à 3 v. Sch. m. 1607.
Litaniae — *siehe* Letanie.
Longe a te — *siehe* Longe da te.
Longe da te, cor mio — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Longe a te — S. 1609 Coppini.
Longe mi Jesu — *siehe* Parlo misero.
Luce serena — *siehe* Luci serene.
Luci seren'e chiare — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Luce serena — S. 1609 Coppini.
Lumi miei cari lumi — à 5 v. M. l. 3.
Lunge da te — *siehe* Longe da te.
Ma dove ò lasso me — à 5 v. M. l. 3.
Magnificat — à 4 v. c. Bc. In genere da Capella. S. M. & sp.
Magnificat — à 6 v. c. Bc. Missa 1610.
Magnificat — à 7 v. c. Bc. Missa 1610.
Magnificat — à 8 v., 2 violini, 4 viole overo 4 tromboni, c. Bc. S. M. & sp.
Maledetto sia l'aspetto — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Ma per qual ampio — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Ma più dolce ruggiada — Canzonetta morale — à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.
Ma quel — à 4 v. M. spir.
Ma qui star più non — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.

Maria quid ploras — *siehe* Dorinda.
Ma se con la pietà — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Qui pietate — S. 1609 Coppini.
Ma te raccoglie o Ninfa — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Ma tu più che mai — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Spernit Deus. S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Memento — à 8 v. da Capella — c. Bc. S. M. & sp.
Mentre la stell' appar — à 4 v. M. spir.
Mentre io mirava — à 5 v. M. l. 2.
Mentre vaga angioletta — à 2 v. c. Bc. M. l. 8.
M'è più dolce il penar — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Animas eruit — S. 1608 Coppini.
Misero Alceo — à 5 v. c. Bc. Concertato. M. l. 6.
Missa — In illo tempore — à 6 v. c. Bc. Missa 1610 *und* S. 1612 Vecchi etc.
Missa — à 4 v. c. Bc. Missa 1650.
Missa — à 4 v. c. Bc. Da Capella. S. M. & sp.
Movete al mio bel suon (Ballo) — à 5 v., 2 viol. c. Bc. M. l. 8.
Nigra sum — à v. s. c. Bc. Missa 1610.
Ninfa che scalza il piede — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Nisi Dominus — à 10 v. c. Bc. Missa 1610.
Nisi Dominus — à 6 v. c. Bc. Missa 1650.
Nisi Dominus — à 3 v., 2 violini c. Bc. Missa 1650.
Nol lasciamo accostar — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non acerà mia voce — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Non così tosto io miro — à 3 v. Sch. m.
Non è di gentil core — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Non è più tempo — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non giacinti ò narcisi — à 5 v. M. l. 2.
Non havea Febo ancora — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non mi è grave — à 5 v. M. l. 2.
Nò nò che non voglio — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Non partir ritrosetta — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non più guerra — à 5 v. M. l. 4; S. 1605 *und* 1606 Borchgrevinck.
Non schivar, non parar — *siehe* Combattimento.
Non senz'altro diletto — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Non si levava ancor — à 5 v. M. l. 2; S. 1597 Fiori del Giardino.
Non sono in queste rive — à 5 v. M. l. 2.
Non vedrò mai le stelle — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Non voglio amare — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Notte che nel profondo oscuro seno — *siehe* Combattimento.
O beatae viae, o felices gressus — à 2 v. c. Bc. S. 1620 Symbolae.
O belli occhi — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
O bone Jesu — à 2 v. c. Bc. S. 1622 Donfrid *und* S. 1637 Fasciculus II.
Occhi un tempo mia vita — à 5 v. M. l. 3.
O chiome d'or — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
O ciechi il tanto affaticar — à 5 v. c. 2 viol. Bc. S. M. & sp.
O come è gran martire — à 5 v. M. l. 3; *mit lat. Text*: O dies infelices — S. 1608 Coppini.
O come sei gentile — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
O come vaghi — à 2 v. c. Bc. S. 1624 Anselmi.
O della morte — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.

O dies infelices — *siehe* O com' è gran martire.
O dolce anima — à 5 v. M. l. 3.
O Du mächtiger Herr — *siehe* Hor che'l ciel.
O gloriose martyr — *siehe* Che se tu se'l cor mio.
Ogni amante e guerrier — à 2 v. c. Bc. M. l. 8.
Ohime ch'io cado — à v. s. c. Bc. S. 1624b Milanuzzi.
Ohime dove il mio ben — Romanesca à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Ohime il bel viso — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Ohime se tanto amate — à 5 v. M. l. 4.
O infelix recessus — *siehe* Ah dolente partita.
O Jesu, lindere meinen Schmertzen — *siehe* Tu dormi.
O Jesu mea vita — *siehe* Si ch'io vorrei morire.
[O Jesu, o dulce Jesu — *siehe* Parlo misero.]
O mi fili — *siehe* O Mirtillo.
O mio bene — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
O mio core — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
O Mirtillo — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: O mi fili — S. 1608 Coppini.
Ond' ei di morte — à 5 v. M. l. 3.
Ond' in ogni pensier — à 4 v. M. spir.
O primavera — à 5 v. M. l. 3; *mit lat. Text*: Praecipitantur Jesu Christe lux mea — S. 1608 Coppini.
O quam pulchra es — à v. s. c. Bc. S. 1625a *und* 1636 Simonetti.
O rex supreme — *siehe* Al lume delle stelle.
O rosetta, che rosetta — à 3 v. Sch. m. 1607.
O rossignuol — à 5 v. M. l. 3.
O sia tranquill' il mare — à 2 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
O stellae — *siehe* Sfogava con le stelle.
O Teseo mio — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
O viva fiamma — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Parlo misero ò taccio — à 3 v. c. Bc. M. l. 7; *mit lat. Text*: Longe mi Jesu[1] — S. 1649 Profius.
Pascha concelebranda — *siehe* Altri canti di Marte.
Perche fuggi — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Perche lo stral di morte — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Perche se m'odiavi — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Perche t'en fuggi ò Fillide — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Perfidissimo volto — à 5 v. M. l. 3.
Per monti e per valli — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Per valletta ò per campagna — Canzonetta morale à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.
Piagn'e sospira — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Plorat amare — S. 1609 Coppini.
Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna: Jam moriar mi fili (Lasciatemi morire) à v. s. c. Bc. S. M. & sp. *und* S. 1642 Profius.
Plagas tuas — *siehe* La piaga.
Plorat amare — *siehe* Piagne e sospira.
Poi che benigno — à 4 v. M. spir.
Poi che del mio dolore — à 5 v. M. l. 1.
Poi ch'ella in se tornò — à 5 v. M. l. 3.
Praecipitantur Jesu Christe — *siehe* O Primavera.

[1] Dasselbe Stück mit dem Text: O Jesu, o dulce Jesu — handschriftlich in Breslau (Stadtbibl.).

Prendi l'arco invitto — à v. s. c. Bc. S. 1624b Milanuzzi.
Presso un fiume — à 7 v. c. Bc. Dialogo concertato. M. l. 6.
Pulchra es — à 2 v. c. Bc. Missa 1610.
Pulchrae sunt — *siehe* Ferir quel petto.
Qual si può dir — à 3 v. Canz. 1584.
Quando dentro al tuo seno — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Quando donna honorata — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Quando l'alba in Oriente — à 3 v. Sch. m. 1607.
Quando quel vago viso — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Quando sperai del mio servir — à 3 v. Canz. 1584.
Quell' augellin che canta — à 5 v. M. l. 4; S. 1605 *und* 1606 Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Qui laudes — S. 1609 Coppini.
Quell' ombra esser vorrei — à 5 v. M. l. 2.
Quel sguardo sdegnosetto — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Questa ordì il laccio — à 5 v. M. l. 1.
Questi vaghi concenti — à 9 v. c. Bc. M. l. 5.
Questo specchio ti dono — à 5 v. M. l. 2.
Qui deh meco — à 2 v. c. Bc. M. l. 8.
Qui laudes — *siehe* Quell' augellin.
Qui pependit — *siehe* Ecco Silvio.
Qui pietate — *siehe* Ma se con la pietà.
Qui regnas — *siehe* Che dar più vi poss'io.
Qui rise Tirsi — à 5 v. c. Bc. Concertato. M. l. 6.
Raggi dov' è'l mio bene — à 3 v. Canz. 1584.
Resurrexit de sepulcro — *siehe* Vago augelletto.
Ride il bosco — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Riedi ch'al nostro ardir — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Rimanti in pace — à 5 v. M. l. 3.
Rutilante in nocte — *siehe* Io mi son giovinetta.
Sacra santa di Dio — à 4 v. M. spir.
Salve regina (Audi coelum verba mea) — con dentro un ecco, risposta d'ecco — à v. s. et 2 violini c. Bc. S. M. & sp.
Salve regina — à v. s. c. Bc. S. 1624a Calvi.
Salve regina — à v. s. c. Bc. S. 1625a *und* 1636 Simonetti. (*Mit dem vorhergehenden Stück nicht gleich*).
Salve regina[1] — à 2 v. c. Bc. S. M. & sp.
Salve regina — à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.[2]
Sancta Maria — *siehe* Deh bella e cara.
Sancta Maria ora pro nobis (Sonata) — à v. s. c. 8 istrom. (2 cornetti, 2 violini, 2 tromboni, viuola da brazzo, trombone doppio). Missa 1610.
Sancta Maria succurre miseris — à 2 v. c. Bc. S. 1627 Donfrid.
Sanctorum meritis — à v. s., 2 violini c. Bc. S. M. & sp.
Sanctorum meritis — à v. s. Concertato con 2 violini c. Bc. S. M. & sp.
S'andasse amor à caccia — à 5 v. M. l. 2.

[1] In dem oben citierten Lüneburger Codex sind diesem, sowie dem folgenden *Salve regina* die Textworte *Salve, salve Jesu — Salve mi Jesu* untergelegt.

[2] Auch noch in einem Separatdruck, der ohne Titel, Jahr und Druckort in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (in Venedig, bei Gardano) gedruckt wurde. Ein kompl. Exemplar in Breslau (Stadtbibl.). Der Druck enthält noch drei andere *Salve regina*, diese ohne Autorangabe.

Scioglier m'addita — à 4 v. M. spir.
Se i languidi miei sguardi — Lettera amorosa à v. s. in genere rappresentativo, c. Bc. M. l. 7.
Se'l vostro cor — à 3 v. c. Bc. M. l. 7.
Se nel partir da voi — à 5 v. M. l. 1.
Se per estremo ardore — à 5 v. M. l. 3.
Se per havervi — à 5 v. M. l. 1.
Se pur destina — Partenza amorosa à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Se pur non ti contenti — à 5 v. M. l. 1.
Serpe crudel — à 4 v. M. spir.
Se tu mi lassi — à 5 v. M. l. 2.
Se vittorie si belle — à 2 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
Sfogava con le stelle — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: O stellae — S. 1609 Coppini.
Si ch'io vorrei morire — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: O Jesu mea vita — S. 1609 Coppini.
Si come crescon alla terra — à 3 v. Canz. 1584.
Si dolce è'l tormento — à v. s. c. Bc. S. 1624b Milanuzzi.
Sinfonia à 3 — 2 violini & una viola da brazzo. M. l. 8.
Sinfonia — Questi vaghi concenti — à 9 istrom. c. Bc. M. l. 5.
Sinfonia — M. l. 7.
Si si ch'ardete — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Si si ch'io spero — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Si si ch'io v'amo — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Si Tirsi mia vita — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Si tra sdegnosi — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Soave libertate — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Sonata sopra »Sancta Maria« à v. s. c. 8 istrom. c. Bc. Missa 1610.
Son quest'i crespi crini — à 3 v. Canz. 1584.
Sovra tenere herbette — à 5 v. M. l. 3; S. 1597 Fiori del Giardino.
Spera in Domino — *siehe* Io ch'armato sin'hor.
Spernit Deus — *siehe* Ma tu più che mai.
Spuntava il dì — Canzonetta morale à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.
Stabat Virgo — *siehe* Era l'anima mia.
Stracciami pur il core — à 5 v. M. l. 3; S. 1597 Fiori del Giardino.
Su Clori mio core — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Su le penne de' venti — à v. s. c. Bc. S. 1617 Andreini.
Sù sù che'l giorno è — à 3 v. Canz. 1584.
Sù sù sù angeletti canori — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Sù sù sù fonticelli — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Sù sù sù pastorelli — à 3 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
Taci Armelin — à 3 v. c. Bc. S. 1624 Anselmi.
Tal contra Dio — à 4 v. M. spir.
T'amo mia vita — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Gloria tua — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Tancredi che Clorinda un homo stima — *siehe* Combattimento.
Te Jesu Christe — *siehe* Ecco piangando.
Tempro la cetra — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Te sequar — *siehe* Ch'io t'ami.
Tirsi & Clori (Ballo) — Concertato con voci & istrumenti à 1. 2. 5 v. c. Bc. M. l. 7.
Ti spontò l'ali amor — à 5 v. M. l. 2.
Tornate al bel seren — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.

Tornate al negro chiostro — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Tornate ò cari baci — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Tra mille fiamme — à 5 v. M. l. 1.
Troppo ben può — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Ure me — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Tu dormi, io piango — à 4 v. c. Bc. M. l. 7; *mit deutschem Text*: O Jesu, lindere meinen Schmertzen — S. 1649 Profius.
Tu ridi sempre — à 3 v. Canz. 1584.
Tutte le bocche belle — à 5 v. M. l. 2.
Tutt'esser vidi — à 4 v. M. spir.
Tu vis a me — *siehe* Voi pur da me.
Udite donne — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Una donna fra l'altre — à 5 v. c. Bc. Concertato nel Clavicembalo. M. l. 6; *mit lat. Text*: Una es — S. 1609 Coppini.
Una es — *siehe* Una donna fra l'altre.
Ure me — *siehe* Troppo ben può.
Uscian Ninfe — à 5 v. M. l. 1.
Vaga su spina — à 3 v. c. Bc. M. l. 7; *mit lat. Text*: Ave regina mundi — S. 1623[a] Lappi; *mit dem Text*: Jesum viri senesque — S. 1641 Profius.
Vaghi rai di cigli ardenti — à 3 v. Sch. m. 1607.
Vago augelletto — à 6 & 7 voci c. 2 violini, una viola & Bc. M. l. 8; *mit lat. Text*: Resurrexit de sepulcro (Veni soror mea). S. 1649 Profius.
Vattene pur crudel — à 5 v. M. l. 3.
Veni, veni, soror mea — *siehe* Vago augelletto.
Venite, venite — à v. s. c. Bc. S. 1645 Motetti.
Venite, venite — à 2 v. c. Bc. S. 1624[a] Calvi.
Vita de l'alma mia — à 3 v. Canz. 1584.
Vivrò fra i miei — à 5 v. M. l. 3.
Voi ch'ascoltate — Madrigale morale à 5 v. & 2 violini c. Bc. S. M. & sp.; *mit lat. Text*: Haec dicit Deus — S. 1642 Profius.
Voi pur da me — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Tu vis a me — S. 1609 Coppini.
Vol degl' occhi — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Volgea l'anima mia — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Ardebat igne — S. 1609 Coppini.
Volgendo il ciel — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Vorrei baciarti — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Zefiro torna e di suavi accenti — à 2 v. c. Bc. Ciacona. Sch. m. 1632 *und* M. l. 9.
Zefiro torna e'l bel tempo — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.

Dokumente.

1. Die 15 magio 1567 Claudio & Zian Antoni filiolo di messer Baldasar Mondeverdo compar il S. Zian Batista Zaccaria, comar madona laura de la Fina.

2. Havendo io cominciato a consacrare alle glorie della Serenissima Casa Gonzaga la mia riverente servitù, all'hora quando compiacquesi il Serenissimo Sig. Duca Vincenzo, Genitore della Sacra Maestà Vostra (felice record.) di ricevere gli effetti della mia osservanza, quali nella mia verde età cercai con ogni diligenza & co'l mio talento della musica *per lo spatio di anni vinti due* continui di mostrarli affettuosi, non hà mai potuto l'interpositione della terra, & del tempo ecclissare pure un minimo raggio del mio ossequio ... *Dedikation zur »Selva morale & spirituale, Ven. 1641«.*

3. Studiosi Lettori. Non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi madrigali senza prima rispondere all' oppositioni, che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perche send'io al servigio di questa Serenissima Altezza di Mantoa non son patrone di quel tempo che tal'hora mi bisognarebbe: hò nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose à caso, & tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di *Seconda Pratica, overo Perfettione della Moderna Musica* del che forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica, che l'insegnata dal Zerlino, ma siano sicuri, che intorno alle consonanze, & dissonanze vi è anco un' altra consideratione differente dalla derterminata, la qual con quietanza della ragione, & del senso diffende il moderno comporre; & questo ho voluto dirvi si perche questa voce *Seconda Pratica* tal'hora non fosse occupata da altri, si perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno all' armonia, & credere che il moderno compositore fabrica sopra li fondamenti della verità. Vivete felice. — *Aus dem »Quinto libro de' Madr. Ven. 1605«.*

4. La Musica rappresentativa del quinto libro de' Madrigali del Sig. Claudio Monteverde, regolata dalla naturale espressione della voce humana nel movere gli affetti, influendo con soavissima maniera ne gli orecchi, e per quelli facendosi de gli animi piacevolissima tiranna, è ben degna d'esser cantata, & udita, non già ne i pascoli, e trà le mandre; ma ne' ricetti de' più nobili spirti, e nelle regie corti. *e può anco servire à molti per infallibile norma & idea di comporre armonicamente conforme alle legge migliore Madrigali, e Canzoni.* Mosso io dall' eccellenza dell' opera, diedi alla stampa l'anno passato la maggior parte di quella musica vestita di parole spirituali, à fin che se ne lodasse parimente Iddio, & i suoi Santi nelle Chiese, e case private: & essendo il Primo Libro stato riecvuto da principalissime Città d'Italia con gusto, & applauso grande, hò impetrato di poter publicare anco il Secondo. . . . *Copini: »Il secondo libro della musica di Cl. M. Milano 1608«.*

5. Serenissima Signora. Claudio Monteverde (!) mio filiolo, subito finite le solenissime feste di Mantova, venne a Cremona amalato gravamente con debiti, pocho ben vestito, et senza la provisione della Sig^ra^. Claudia, con doi filiolini poveri cosi lassiati nella sua morte di lei alle spalle sue, altro non havendo che li solliti venti scudi al mese per lo che considerando io il tuto nasere (!) da la aria di Mantova che alla sua natura è inimica e delle grande fatiche che ha fatto et andera facendo se va seguitando il servitio et da la sua mala fortuna che sempre per *diecinove anni che si ritrovato al servitio del S. S. Duca di Mantova l'ha prosequitato,* alli giorni passati presi risollucione di scrivere a S. A. S. con li gienocchi a terra che per l'amor di Dio li volesse concedere una licenza con bona gratia sua perche al sicuro Ser^a^. Sig^ra^. se lui torna a Mantova sotto a quelle fatiche e aria, in breve li lasiera la vitta et mi resterano quei proveri filioli a le spalle mie le gli sono debollissime per causa di vichiezza, di spesa, havendo molie, filioli, serve, et servitori, et per haver speso al detto Claudio in piu volte cinquecento ducatini et piu mentre ha servito S. A. S. in Ongeria, in Fiandra mentre è venuto con sua molie, serva, servitori, carozza et filioli a Cremona et per altri accidenti che per brevita li tacio, si che S. Madama non havendo hauto risposta da S. A. S. ho preso questo partito di supplicar la A. V. S. che volia per l'amor di Dio pregar il S. Sig^r^. Suo consorte che mi voglia graciare di questa cosi giusta dimanda che il tuto per tal gratia che al detto Claudio in suo beneficio risultara pigliara dalla bonta . . .

Da Cremona li 27 novembre 1608.

Baldesar Monteverdi (!).

Alla S. Mad. Heleonora, Duchessa di Mantova &c. *Orig. im »Archivio Gonzaga« zu Mantua.*

6. Hoggi che è l'ultimo di Novembre ho ricevuto una lettera di V. S. Illma. dalla quale ho inteso il comando di S. A. Sma. atiò me ne venga quanto prima a Mantova. Sig. Chieppio Illmo. se per venire a faticarmi di bel novo così comanda, io dico che se non riposo intorno al faticarmi nelle musiche teatrali, al sicuro breve sarà la vita mia, poichè per le fatiche passate cosi grandi, ho acquistato un dolore di testa et un prurito cosi potente et rabbioso per la vita che nè per cauteri che m'habbia fatto fare nè per purghe pigliate per boca, nè per salassi et altri rimedii potenti mi son potuto ancora risolvere, bene in parte si, et il Sr. padre atribuisce la causa del dolore di testa a li studii grandi, et del prurito all' aria di Mantova, che m'è contraria, et dubita che solamente l'aria, fra poco di tempo sarebbe la mia morte . . . Se mi favorì in far che il Sr. Duca l'anno passato mi adimandasse per servitio delle musiche delle nozze mi fu inimica anco in quell' occasione con farmi far una quasi impossibile fatica, et di più mi fece patire di freddo, de vestiti, de servitute et quasi de magnare con perdita della provigione della Sra. Claudia, et aquisto di grande malattia senza essere punto agratiato da S. A. Sma. di qualche favore in pubblico, che ben sa V. Ill. S. che li favori de' principi grandi alli servitori giovano, et nel honore et nel utile in occasione di foresterie in particolare, Se mi feci havere un vestito da S. A. Sma. per comparire nel tempo delle nozze mi feci anco questo danno che me lo feci havere di un drappo che era di seta et bavella lavorato, senza gioppone (*giubbone*), senza calzetti et centi et senza fodera di cendalo per il ferarlo, per lo che spesi io di mia borsa 20 scudi di moneta di Mantova. Se mi ha fatto favore in farmi havere occasioni tante et tante d'essere adimandato da S. A. Sma. mi ha anco fatto questo danno, che il Sr. Duca sempre m'ha parlato per faticarmi et non mai per portarmi qualche allegrezza d'utile . . . . Haverìa potuto affaticarsi assai in avanzare 500 scudi l'anno d'entrata senza la provigione ordinaria *Oratio della Viola* se altro non havesse havuto che li detti al mese; haveria parimente potuto affaticarsi bene *Luca Marenzo* (!) in avanzarsene altre tanti; parimente *Filippo di Monte*; il *Palestina* (!) che lasciò a figlioli suoi per mille scudi et passa d'entrata; haveria potuto affaticarsi bene il *Luzzasco* et il *Fiorini* ad avanzarsi per 300 scudi d'entrata per uno, poi lasciati a' figlioli loro. Et finalmte. per non dir più, haveria potuto affaticarsi per avanzare *Franceschino Rovighi* sette milla scudi come ha fatto se altro non havesse havuto che li detti, li quali apena bastano in far le spese ad un patrone et servitore et vestirlo; non so poi io ad havere duoi filioli agiunti come mi trovo. Sicchè Illmo. Sr. s'ho da cavare la conclusione dalle premesse, dirò che mai ho da ricevere gratia nè favori a Mantova, ma più tosto sperare (venendo) di haver da la mia mala fortuna l'ultimo crollo. So benissimo che il Smo. Sr. Duca è di buonissima intentione verso di me, et so che è principe liberalissimo, ma io sono troppo sfortunato a Mantoa, et V. S. Illma. lo creda da questa ragione, che so che molto bene S. A. Sma., morta la Sigra. Claudia, fece risolutione di lasciarmi la provigione sua, ma gionto io a Mantoa, subito cangiò pensiero, così non diede tal commissione per mia disgratia, per lo chè sin hora vengo ad haver perso passa 200 scudi,[1] et ogni giorno vado perdendo. Fece anco risolutione, come ho detto di sopra di darmi li 25 scudi al mese, ecco che subito cangiò pensiero et per mia disgratia me ne calarono 5. Sicchè Illmo. Sre. all' aperta si conosce la mia mala fortuna essere a Mantova. Che vuole V. S. Illma. di più chiaro? Dare 200 scudi a Mesr. *Marco de Galliani* che si può dire che nulla fece, et a me che feci quello che feci, niente! Per tanto conoscendomi et ammalato et sfortunato a Mantova, supplico il Sr. Chieppio Illmo. che per l'amor di Dio mi vogli far havere una bona

[1] Claudia's Einkommen muß demnach etwa 90 Lire pro Monat betragen haben.

licenza da S. A. S., che conosco da questa ne nascerà ogni mio bene. Il S^{r}. Don Federico Follini mi promise per mezzo d'una sua dimandandomi da Cremona l'anno passato a Mantoa per le fatiche delle nozze, mi promise dico, quello che V. S. Illma. può vedere in questa sua che l'invio, et poi alla fine nulla è stato, o se pur ho havuto, *ho havuto mille et cinquecento versi da mettere in musica.* Caro Sig^{re}. mi aiuti ad havere bona licenza che mi pare che questo sii il meglio d'ogni cosa, perchè muterò aria, fatiche et fortuna, et chi sa, che alla peggio che posso altro che restar povero come sono? Il venirmene a Mantoa per havere la licenza con bona gratia di S. A. quando altro non vogli, tanto farò, assicurando V. S. Ill. che sempre per mio Sig^{re}. et padrone predicherò quella A. S^{ma}. ovunque sarò et lo riconoscerò con mie povere orationi presso la M^{tà}. di Dio sempre, altro non potrò . . . .

Da Cremona il 2 dicembre 1608. Claudio Monteverdi.
All' Illmo. mio Sig^{re}. S^{r}. Annibale Chieppio, Consigliere di Mantova. *Orig. im »Arch. Gonzaga« zu Mantua. Siehe Davari, l. c. S. 18.*

7. Havendo noi deliberato di ricompensare con qualche effetto della nostra liberalità, la servitù che per molti anni passati ci ha fatto Mes^{r}. Claudio Monteverdi come M^{ro}. delle musiche della nostra Capella, con dar insieme testimonio al mondo della stima che habbiamo fatta et faciamo della virtù, valore et merito suo, di moto proprio, certa scienza et con animo ben deliberato, faciamo libera, perpetua et inviolabile donatione ad esso Monteverdi, per se, suoi heredi et successori di qualunque sorte di una annua pensione, o risponsione, di scudi cento da lire 6 l'uno de moneta nostra di Mantova . . . Comandando in tanto al presidente del nostro Maestrato che esequisca questa nostra donatione et obligatione senza altro mandato o comissione essendo tale la nostra ben deliberata volunta. — *Dekret vom 19. Jan. 1609. Siehe Davari, S. 22 und Monteverdi's Brief vom 22. August 1615, Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

8. Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, *in illo tempore* del *Gomberti* e fà stampare unitamente ancora di Salmi del Vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità. Và ancho preparando una muta di Madrigali a cinque voci, che sarà di tre pianti quello dell' Arianna con il solito canto sempre, il pianto di Leandro et Hereo del Marini, il terzo, datoglielo, da S. A. S^{ma}. di Pastore che sia morta la sua Ninfa. Parole del figlio del Sig^{r}. Conte Lepido Agnelli in morte della Signora Romanina . . . *Brief Casola's; Mantua, 26. Juli 1610. An den Kardinal Gonzaga. Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

9. Havendo presentito l'A. Ser^{ma}. nostro Sig^{re}., ch'il Sig^{r}. Claudio Monteverde li giorni passati si trovava in Milano con pretensione dell' offitio di Maestro della Musica di cotesto Duomo, et ch'essercitando una mattina detto carico, nacque tal disordine nella musica, ch'egli non fù mai bastante à rimetterla, onde con suo poco honore li convenne tornarsene a Cremona; mi ha comandato, havendo questa relatione da luogo non sicuro, e forse da gente poco bene affetta al med^{o}. Monteverde, ch'io scriva a V. S. Illma. . . . . *Brief Francesco Campagnolo's an den herzoglichen Gesandten in Mailand Aless. Striggio. Aus Mantua, 26. Sept. 1612. Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

10. Verzeichniß der *Primi Maestri di Capella* an der Markuskirche zu Venedig

Name:	Erwählt:		Jahresgehalt:	
D. Pietro da Cà Fossa, Musico	1485, 19 Settembre		— 50	Dukaten
D. Pietro da Cà Fossa, eletto Maestro de Cap.	1491, 31 Agosto		— 70	»
D. Adriano Fiamengo (*Willaert*)	1527, 12 Dicembre		— 70	»
	1529, 10 Marzo	(con salario) accresciuto	30—100	»
	1535, 3 Dicembre		20—120	»
	1538, 25 Ottobre		20—140	»
	1552, 13 Settembre		12—152	»
	1556, 8 Maggio		48—200	»
D. Ciprian Rore	1563, 18 Ottobre[1]		—200	»
Prè Iseppo Zarlino	1565, 5 Luglio		—200	»
Prè Baldissera (!) Donati	1590, 9 Marzo		—200	»
Prè Zoanne Croce	1603, 13 Luglio		—200	»
Prè Giulio Cesare Martinengo	1609, 22 Agosto		—200	»
D. Claudio Monteverde	1613, 19 Agosto		—300	»
	1616, 24 Agosto		—400	»
D. Giovanni Roetta (!)	1643, 21 Febbraio[2]		—300	»
	1649, 8 Ottobre		—400	»
D. Francesco Caleto (!) detto Cavali (!) .	1668, 20 Novembre		—400	»
Prè Natal Monferato	1676, 30 Aprile[3]		—400	»
Prè Zuanno Legrenzi	1685, 23 Aprile		—400	»
Prè Gio. Batt. Volpe detto Roettino . .	1690, 6 Agosto		—400	»
Prè Gio. Dom. Partenio	1692, 10 Maggio[4]		—400	»
Prè Antonio Biffi	1701, 5 Febbraio		—400	»
D. Antonio Lotti	1736, 2 Aprile		—400	»
D. Antonio Polaroli	1740, 22 Maggio		—400	»
D. Giuseppe Saratelli	1747,[5] 24 Settembre		—400	»
D. Baldassare Galuppi	1762, 6 Aprile[6]		—400	»

Si fa nota che i tratt. Maestri, olte il salario hanno hauuto la casa in Canonica. *Original in den Kapellmeisterakten (S. Marco) des Staatsarchivs zu Venedig.*

11. L'Illustr^mi^. Sig^ri^. Federico Contarini, Nicolò Sagredo, Zuanne Cornaro et Antonio Landi Procuratori hanno a bossolo et ballotta terminato ut infra:

Volendo li Ill^mi^. Sig^ri^. Procuratori divenir all' elettione de Maestro de Capella della Chiesa di S^to^. Marco in loco de defunto Rev. M. Prè Giulio Cesare Martinengo, et essendo stà scritto d'ordine di SS. SS. Ill^me^. all' Illmo. Sig^r^. Ambassator in Roma, à tutti li Ill^mi^. Rettori in terra ferma et alli Residenti della Ser^ma^. Sig^ria^. in Milano et Mantova per haver informatione di soggetti qualificati in questa professione per il servitio sudetto, dalle risposte de' quali havendosi intéso che la persona di dño Claudio Monteverdi, già Maestro di Capella del Ser^mo^. Duca Vincenzo et Duca Francesco di Mantova, è commendato per soggetto prencipalissimo, delle qualità et virtù del quale si sono Sue Sig^rie^. Ill^me^. maggiormente confirmate

[1] Bei Winterfeld, l. c. I, 30 fälschlich 11. Oktober.

[2] Caffi's Angabe (I, 56) ist unrichtig. Übrigens ist hier die Jahreszahl 1643 venetianischen Stils gemeint.

[3] Nach Winterfeld (I, 198) 30. August.

[4] Nach Caffi (I, 57) 15. Mai.

[5] Bei Winterfeld (I. 198) fälschlich 1749.

[6] Caffi (I, 57) schreibt irrig 22. Aprile.

in questa oppinione, cosi dalle sue opere che si trovano alla stampa, come da quelle, che hoggidì SS. SS. Illme. hanno ricercato di sentir per total loro sodisfattione in Chiesa di Sto. Marco con li Musici di essa Capella; però a bossolo et ballotta et concordi hanno terminatto unanimi che il sudetto Dmō Claudio Monteverdi sia elletto per Maestro di Capella della Chiesa di Sto. Marco con salario de ducatti trecento all' anno, et con le regalie solite et consuette: dovendo haver la Casa in Canonica giusta, l'ordinario la qual quanto prima debba esser' accomodata delli concieri che fossero necessarij, et de più se sia datto Ducati 50 per donativo cosi per le spese del viaggio, come per il tempo, che si è trattenuto in quella Città d'ordine de SS. SS. Illme., la quall' elettione sia a beneplacito de SS. SS. Illme. — *Orig. im Staatsarchiv zu Venedig, Akten der »Procuratia per la Chiesa di S. Marco«.*

12. Ho ricevuto con ogni allegrezza d'animo dal Sigr. Carlo Torri la lettera di V. S. Illma. et librettino contenente la favola marittima della nozze die Tetide. V. S. Illma. mi scrive che lei me la manda atiò la vegga diligentemente et dopo glie ne scriva il parer mio dovendosi porre in musica per servirsene nelle future nozze di S. A. Sma. Io Illmo. S. che altro non desidero che valere in qualche cosa per servitio di S. A. S. altro non dirò per prima risposta che prontamente offerirmi a quanto S. A. Sma sempre si degnerà comandarmi et sempre senza replica honorare et riverire tutto che S. A. Sma. comanderà. Sichè se l'A. S. Sma. aprobasse questa, questa per conseguenza sarebbe et bellma. et molto a mio gusto, ma se lei mi agiunge che io dica io sono ad ubedire alli comandi di V. S. Illma. con ogni reverenza et prontezza; intendendo che il mio dire sia un niente come persona che vaglia poco in tutto et persona che honora sempre ogni virtuoso, in particolare il presente Sigr. poeta che non so il nome, et tanto più quanto che questa professione della poesia non è mia. Dirò dunque con ogni riverenza per ubidirla perchè cosi comanda, dirò. Dico prima in genere che la musica vol essere padrona del aria et non solamente dell' acqua, volio dire in mio linguaggio che li concerti descritti in tal favola son tutti bassi et vicini alla terra, mancamento grandissimo alle belle armonie, poi che le armonie saranno poste ne fiati più grossi dell' aria della terra, faticosi da essere da tutti uditi et dentro alla scena da essere concertate, et di questo ne lascio la sentenza al suo finissmo. gusto et intelligentmo., che per tal diffetto in loco d'un chitarone ce ne vorà tre, in loco d'un Arpa ce ne vorebbe tre, et va discorendo, et in loco d'una voce delicata del cantore ce ne vorebbe una sforzata; oltre di ciò la imitatione propia del parlare dovrebbe a mio giuditio essere appoggiata sopra ad ustrimenti da fiato piutosto che sopra ad ustrimenti da corde et dilicati, poichè le armonie de tritoni et altri dei marini crederò che siano sopra a tromboni et cornette et non sopra a cettere o clavicenbani et arpe, poichè questa operatione essendo maritima, per conseguenza è fuori della città; et platone insegna che *cithara debet esse in civitate, et thibia in agris.* Sichè, o che le delicate saranno inproprie, o le proprie non delicate. Oltre di ciò ho visto li interlocutori essere Venti, Amoretti, Zeffiretti et Sirene, et per conseguenza molti soprani faranno di bisogno; et s'aggiunge di più che li venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri et li Boreali; come caro Sigre. potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano? Et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti? Mosse l'Arianna per essere donna, et mosse parimente Orfeo per esser homo, et non vento. Le armonie imittano loro medesime et non con l'oratione et li strepiti de' venti, et il bellar delle pecore, il nitrir de' cavalli et va discorendo, ma non imitano il parlar de' venti che non si trovi. Li balli poi che per entro a tal favola sono sparsi non hanno piedi da ballo; la favola tutta poi, quanto alla mia non poca ignoranza, non sento che ponto mi mova, et con difficoltà anco la intendo, nè sento che lei mi porta con ordine naturale ad un fine che mi mova. L'Arianna

mi porta ad un giusto lamento et l'Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine; sichè, che vole V. S. Illma. che la musica possa in questa? Tuttavia il tutto sarà sempre da me accettato con ogni riverenza et honore quando che così da S. A. S^ma^. comandasse et gustasse, poichè è padrona di me senza altra replica, et quando S. A. S^ma^. comandasse che si facesse in musica, vedendo che in questa più deitati che altro parlano, li quali piace udire le deitate cantar di garbo, direi che le Sirene, le tre signore cioè S^ra^. Adriana[1] et altre le potrebbono cantare, et altresi comporsele. Cosi il Sig^r^. Rasio (*Rasi*) la sua parte, così il S^r^. D. Francesco[2] parimente et va discorendo ne li altri Sig^ri^. Et qui imitare il Sig^r^. Cardinal Montalto che fece una comedia che ogni sogetto che in essa interveniva si compose la sua parte. Che se fosse cosa questa che ben desse ad un sol fine, come Arianna et l'Orfeo ben si ci vorebbe anco una sola mano, cioè che tendesse al parlar cantando, et non come questa al cantar parlando, et la considero anco in questo pensamento troppo longa in ciascheduna parte nel parlare, dalle sirene in poi et certa altra ragionatezza.

Mi scusi caro Sig^re^. se troppo ho detto, non per detraere cosa alcuna, ma per desiderio di ubedire alli suoi comandamenti, che havendola da porre in musica, se cosi mi fosse comandato, possa V. S. Illma. considerare li miei pensamenti. Mi tenghi la supplico con ogni affetto devotissimo et humill^mo^. servitore a quelle Ser^me^ Altezze alla quale faccio humill^ma^. riverenza et a V. S. Illma. bacio con ogni affetto le mani et li prego da Dio il colmo d'ogni felicita.

Da Venetia, 9. Dicembre 1616. Claudio Monteverdi.

Original im »Arch. Gonzaga«. Vergl. Davari, l. c. S. 36 ff. Ein Theil des Briefes findet sich (ohne Quellenangabe) in No. 6, Anno I (1882) der »Musica Popolare. Milano, Sonzogno«.

13. ... Essendo andatto ad accompagnare Francesco mio filiolo primo, a Bologna, passate che furono le prime feste di Natale con occasione di levarlo da Padova per levarlo dal bon tempo che l'Illmo. Sig^r^. Abbate Morosini li somministrava per il mezzo de la sua gentilezza per godere d'un poco del cantare del putto, qual alla fine mi sarebbe riusciuto piu tosto bon cantore con li altri agionti come sarebbe a dire (ma e meglio ch'io mi li taccia) che mezzano dottore, et purre il mio pensiero vorebbe che fosse in questo secondo bono, et nel primo mediocremente, et per adornamento. Siche per causa di giovare al putto come ben ho fatto, et a la mia sodisfatione, me ne andai dieco ad acomodarlo in Bologna in dozina de' Padri de' Servi nel qual convento vi si legge quotidianamente et si disputa .... *Brief Monteverdi's aus Venedig, 9. Februar 1619. Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

14. Al Sig. Claudio Monteverde. Parmi convenevole il passar termine di congratulatione con V. Signoria, insieme del gusto grande, che habbiamo sentito nella nostra Accademia Filomusa, per l'acquisto fatto di soggetto così eminente, quant'è il Signor Cl. M. Io come suo partiale concorsi al contento universale, si come in particolare, per lo memorabile ricordo nel giorno di S. Antonio l'anno 1620 mentre V. S. onorò con la sua presenza in publico Ritrovo la Florida Accademia di S. Michele in Bosco, accompagnato dal Sign. D. Girolamo Giacobbi, e virtuo-

---

[1] *Adriana Basile.* Mit den anderen beiden *signore* sind wahrscheinlich die Schwestern Adriana's gemeint: *Signora Margherita* und *Signora Tolla.* Vergl. Ademollo, l. c. S. 11 des Separatabdruckes.

[2] *D. Francesco Dognazzi,* von 1620 Nachfolger S. Orlandi's; seine ersten Kompositionen erschienen 1614: *Primo libro de' varii concenti à 1 & 2 v. Ven. Gard.* Wird noch 1643, auf dem Titel seiner *Musiche Varie da Camera à 5, Ven. Magni,* Kapellmeister des Herzogs von Mantua genannt.

sissima comitiva di Sign. Musici Bolognesi, dove si recitò oratione, & armonizò concerti in lode, ed encomi di V. S. qual riverisco, e le bacio la mano. — *Vergl. Banchieri: »Lettere Armoniche, Bologna 1628«. Brief 158. In der Ausgabe von 1630 findet sich der vorstehende Brief nicht.*

15. Serenissima Sig^ra. &c. Trovomi, Madama Ser^ma un filiolo di età de 16. anni et mezzo, suddito et humill^mo. servo di V. A. S. quale hora è uscito dal seminario di Bologna, per haver in quello finito il corso del humanita et Rettorica. Vorrei che caminasse alle altre scienze per dottorarsi in medicina; egli e statto sotto sempre ad ubidienza de precettori, che l'hanno mantenuto, et nel timor di Dio, et nella buona continuatione de' studi; pensando io alla sua vivezza et alla liberta licentiosa de scolari, per mezzo de la quale cadono molte volte in male compagnie che poi li discolgono dal dritto camino con molto dolore de' padri et perdita grandiss^ma. de detti filioli per rimediare a questo gran danno che potrebbe nascere, ho pensato che un loco nel collegio del Sig. Illmo Cardinal Mont'Alto che ha in Bologna sarebbe ogni quiete mia, et salute del filiolo, ma senza una principal mano in aiuto mio in cosi gran bisogno, non sarebbe possibile che potessi ottenere cosi segnalata gratia ... ho per questo preso ardire di supplicare V. A. S. ... si degni scrivere in racomandatione d'un tal loco per detto filiolo in detto Collegio di Bologna al detto Sig. Illmo. Cardinal Mont'Alto per poter ricevere cosi alta gratia; et se di presente tutti li lochi si trovassero pieni, il primo vacante anche sarebbe a tempo ...

Da Venetia li 7. Agosto 1621. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«.

16. Invio a V. S. Illma. il rimanente de la Finta pazza Licori ... Il Sig^r. Marchese Bentivoglio molto mio Signore per molti anni passati, mi scrisse già un mese fa adimandandomi se io gli haverei posto in musica certe sue parole fatte da Sua Ecc^a. per servisene in una certa principal^ma. comedia, che si saria fatta per servitio di nozze di principe, et sarebbero stati intermedii, et non comedia cantata. Essendo molto mio particolar Signore, gli risposi che haverei fatto ogni possibile maggiore per servire alli comandi di Sua Ecc^a. Illma., mi replicò con particolar ringratiamento, et mi disse che se ne haveva da servire nelle nozze del Ser^mo. di Parma, gli risposi che haverei fatto ciò si fosse degnato comandarmi. Ne diedi parte subito a quelle Altezze Ser^me., et hebbi per risposta che dovessi impiegarmi in tal bisogno; così di subito mi mandò il primo intermedio, et di già l'ho fatto quasi mezzo, et lo faccio con facilità, perche son quasi tutti soliloqui. Le quali Altezze mi honorono molto con tal comando, havendo io inteso che vi erano da sei o sette che facevano instanza per havere tal carico, ma motu proprio si sono voluti degnare quei Sig^i. di eleggere la persona mia ... Altro non mi potrebbe quietare, con sodisfatione del animo, che un canonicato in Cremona oltre alle terre mie, senz'altro utile da la Thesoria, et tal canonicato con il mezzo del comando de la Maestà de la Imperatrice al Signor Governatore di Milano, o lo stesso Cardinale di Cremona subito l'haverei, qual canonicato mi potria rendere da qualche 300 scudi di quella moneta, cosi io assicurato sopra a questa fermezza con l'aggiunta delle terre mie, potrei io essere sicuro che servito sino a quanto io havessi potuto, di haver poi ove ritirarmi per gli ultimi miei giorni honoratamente et in Dio ... ero per passarmene per Mantova et supplicare raccomandatione di lettere da S. A. Ser^ma. alla Maestà della Imperatrice, mentre ero per presentarle alcune mie compositioni a posta per essere favorito per il detto canonicato ... Non vivo ricco, no, ma non vivo ne anche povero, ma che più vivo con certa sicurezza di questo denaro sino alla morte mia, et che più sicurissimo ad haverlo sempre alli tempi determinati de le paghe che sono de duoi mesi in duoi mesi senza alcun fallo, anzi se si tarda

niente lo mandano sino a casa. Faccio poi in capella quello voglio io, poichè vi è il sotto maestro, adimandato Vicemaestro di capella, nè vi è obligo alcuno da insegnare, et la città è bellis^{ma}. et se mi volio un poco affaticare me ne vengo in 200 ducati altri buoni. Tal è il mio stato . . .

Venetia gli 10 Settembre 1627. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«. Siehe Davari, l. c. S. 88 ff.

17. La parte di Licori per essere molto varia non dovrà cadere in mano di donna che hor non si facci homo, et hor donna con vivi gesti et separate passioni, perchè la immitatione di tal finta pazzia dovendo havere la consideratione solo che nel presente et non nel passato et nel futuro, per conseguenza la immitatione dovendo havere il suo appoggiamento sopra alla parola et non sopra al senso de la clausola, quando donque parlerà di guerra bisognerà immitar di guerra, quando di pace, pace, quando di morte, di morte et va seguitando; et perchè le transformationi si faranno in brevissimo spatio et le immitationi, chi dunque haverà da dire tal principalis^{ma}. parte che move al riso et alla compassione, sarà necessario che tal donna lassi da parte ogni altra immitatione che la presentanea che gli somministrerà la parola che haverà da dire; crederò non di meno che la Sig^{ra}. Margherita sarà la eccell^{ma}. ma per mostrar di più effetto del mio interno affetto ancor che so di certo che l'opera sarebbe di maggior mia fatica. Mando il presente Narciso opera del Sig^{r}. Ottavio Rinuccini non posto in stampa, non fatto in musica da alcuno, nè mai recitato in scena. Esso Sig^{r}. quando era in vita, che hor sij in cielo, come glielo prego di core, me ne fece gratia de la copia non tanto ma di pregarmi che la pigliassi, amando egli molto dal sua opera sperando ch'io l'havessi a porre in musica. Holle dato più volte assalti et l'ho alquanto digesta nella mia mente, ma a confessar il vero a V. S. Illma. mi riuscisse al parer mio non di quella forza ch'io vorrei per gli molti soprani che gli bisognerebbero, per le tante Ninfe impiegate, et con molti tenori per gli tanti pastori et non altro di variatione, et più con fine tragico et mesto . . .

Venetia gli 7 Maggio 1627. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«. Vergl. Davari, l. c. S. 76.

18. Ho ricevuto due lettere di V. S. Illma. a Parma, nel una mi comandava che io gli facessi havere l'Armida,[1] che cosi era di gusto del Ser^{mo}. Sig. duca mio Signore, et insieme ch'io mi arivassi sino a Mantova; nell' altra V. S. Illma. mi ha comandato ch'io mi adoperi per haver un castrato soprano de' migliori, nè al una nè al altra diedi risposta perchè procuravo di giorno in giorno essere a Venetia et di la servirla. Hora ch'io mi trovo in Venetia che sono tre giorni, subbito ho dato da ricopiare l'Armida, qual manderò a V. S. Illma. per lo venturo ordinario, ragguagliandola del Castrato, che in Parma si trova il migliore essere il Sig^{r}. Gregorio,[2] che serve il Sig^{r}. Illmo. Cardinale Borghese, qual con fatica grand^{ma}. a mio credere si potria rimovere; vi è anco il Sig^{r}. Antonio Grimano, et questo manco si potria sperare di havere. Ve ne sono duoi altri pervenuti da Roma che sono un tal castrato[3] che canta in S. Pietro, ma non mi par cosa troppo buona poichè ha voce che tira al catarro non troppo chiara et gorgia duretta, et poco trillo; vi è ancora un putto di qualche 11 anni,[4] ne questo mi par haver voce grata, ha qualche gorgietta et qualche trillo, ma il tutto pronuntiato con una certa voce alquanto ottusa. Intorno a questi duoi, se gusterà V. S. Illma., farò qualche passata, ma de

---

[1] d. h. M.'s Kompositionen zu Tasso's *Gerusal. lib.* Canto XVI, von St. 40 ab.

[2] Gregorio Lazerini. Siehe Dok. 20.

[3] Pietro. Siehe Dok. 20.

[4] Malagigi. Siehe Dok. 20.

gli altri io credo nulla farei. Ho però lasciato che gli sij parlato, et come ritorno (piacendo a Dio) che sarà agli duoi o trei del' altro mese, meglio informerò V. S. Illma. perche tardi son statto a ricevere le humaniss^{me}. di V. S. Illma. Della mia venuta a Mantoa mi havera per iscusato cosi al presente perche per l'honor mio non mi e concesso il venirvi per ritrovarvi nelle carceri del Santo Officio Massimigliano mio figlio, gia passati sono tre mesi, la causa per haver letto un libro non conosciuto da mio figlio per proibito, ma accusato dal possessor del libro, qual medesimamente sta carcerato, essendo statto ingannato dal possessore, che esso libro conteneva solo medicina et astrologia, subbito carcerato il Sig. Padre Inquisitore mi scrisse, s'io gli davo una sicurta di cento ducati di rapresentare sino espedita la causa che subbito l'haverebbe rilasciato. Il Sig. Hercole Marigliano Consigliere con una sua spontaneamente mi si esibi a favorir mio figlio per il qual suo affetto conosciuto lo supplicai di passar ufffcio di acettar la mia sicurta con il Sig. Padre Inquisitore, sopra la mia annua rendita pagatomi da cotesto Ser^{mo}. Prencipe mio Sig^{re}. et essendo passato duoi mesi ch'io non ho riceuto alcuna risposta ne dal Sig. Padre Inquisitore ne dal Sig. Marigliani ricurro con ogni mia riverenza alla protectione de la V. S. Illma. a passar officio con il Sig. Marigliani di questo particolare in favore di Massimigliano et come stanno gli suoi interessi, che non volendo acettar detta sicurta, io saro sempre pronto a dipositare cento ducati atio sij rilassato; et questo haverei gia fatto si havessi hauto risposta dal Sig. Marigliani. Intanto che V. S. Illma. favorira mio figlio come son sicurissimo gli preghero da N. S. la salute in queste santissime feste di Natali et ben capo di anno facendole Humill^{ma}. riverenza con baciarle la mano.

Da Venetia gli 18 Dicembre 1627.

Di V. S. Illma. Serv^{re}. Obl^{mo}. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga« zu Mantua.

19. ... Quanto poi mi sij spiaciuto l'haver riceuto il comando da V. S. Illma. che di novo l'invij l'Armida per trovarmi come mi trovo in Parma, et essa Armida havendola a Venetia Dio lo dichi per me. Restai di mandarla a V. S. Illma. questo Natale per la causa de la morte del Ser^{mo}. Sig^{r}. Ducca Vincenzo che sia in gloria, che mai haverei pensato che Lei se ne havesse voluto compiacere per questo carnevale ... Tal Armida si trova pero nelle mani del Sig. Illmo. Mozenigo (!) mio osser^{mo}. et partic. Sig^{re}. scrivo con estrema instanza al detto Illmo. Sig^{re}. che me ne honori di una coppia (!), et che la dij al Sig^{r}. D. Giacomo Rappallini Mantoano, et molto Servitore a V. S. Illma. cantore in Santo Marco et mio carissimo amico ... io non dubito ponto che V. S. Illma. quanto piu presto si puo, gli sara mandata. Qui in Parma si provano le musiche da me composte in pressa (credendo queste S^{me}. Altezze che le loro S^{me}. nozze si havessero a fare di gran lunga un pezzo prima di quello si tiene anderanno), et tali prove si fanno per trovarsi in Parma cantori Romani et Modenesi et sonatori Piacentini et altri, che havendo visto queste S^{me}. Altezze come rieschino per li loro bisogni, et la riuscita che faranno, et la sicura speranza al occasione che in breve giorni si metteranno al ordine, si tiene che tutti ce ne andremo alle case nostre sino al sicuro aviso del effetto, qual si dice potrebbe essere a questo Maggio, et altri tengono a questo settembre. Saranno due bellissime feste, l'una comedia recitata con gli intermedii apparenti in musica, et non vi è intermedio che non sii longo almeno 300 versi, et tutti variati d'affetto, le parole de' quali le ha fatte il S^{r}. Illmo. D^{n}. Ascanio Pii, genero del S^{r}. Marchese Entio (*Bentivoglio*), cavaliere dignissimo et virtuosissimo. L'altra sarà un torneo nel quale interveranno quattro squadriglie di Cavalieri, et il mantenitore sarà il S^{mo}. stesso. Le parole d'esso Torneo le ha fatte il S^{r}. Aquilini, et sono più di mille versi, belli si per il Torneo, ma per musica assai lontani;

mi hanno dato estremo da fare. Hora si provano le dette musiche di esso Torneo, et dove non ho potuto trovar variationi nelli affetti, ho ricercato di variare nel modo di concertarle, et spero che piaceranno . . . .

Da Parma li 4 febbraio 1628.

Di V. S. Illma. Obmo. Serre. Claudio Monteverdi.

Orig. im „Arch. Gonzaga“.

20. Nota de' Musici di Roma, che hanno da servire in Parma.

E principalmo. et da essere riconosciuto piu con regalo, che con denari.	Il Cavalier Loreto[1] Servre. del Card. Ludovisi.
Non è tenuto eguale al Cavre. ma è bene di usare anco con lui di qualche regalo.	Gregorio[2] Soprano del Card. Borghese.
È pari à Gregorio, et da esser trattato nel medmo. modo.	Il Grimano[3] di Monsgr. Ciampoli.
È il miglior tenore di Roma, e si li potranno dar denari.	Il Bianchi[4] tenor di Cappella ha hav. 30 Scudi per preparatne. per il viaggio.
Estimato de migliori bassi et sarà da trattarlo al pari del Tenore.	Bartolomeo[5] basso di Cap. ha hav. 30 Scudi come sopra.
Doppo questi di Capella è tenuto il migliore basso. Si li potrà dar qualche cosa meno.	Odoardo[6] basso dell' Apollinare ha hav. 20 Scudi come sopra.
È la miglior voce di Roma, si potrebbe trattar al pari d'Odoardo, et all' Ugolino[8] suo Maestro è bene usar qualche cortesia.	Malagigi[7] putto eunuco ha hav. per se et suo maestro Scudi 30.
Si deve trattar come Malagigi, havuta consideratione à quello che si paga al Precettore.	Pietro[9] Soprano di S. Pietro ha havuti scudi 20 come s. et si pagano dieci scudi il mese a suo Precettore.

Ciascun buon Musico in Roma è buono per guadagnarsi venti, et venticinque scudi il mese. Si è scoperto, che fra di essi può esser qualch' emulatione, pretendendo forse ciascuno le parti piu principali.

Ma mentre il Cavr. Loreto, Gregorio et Grimano habbiano sodisfne. sarà facile render paghi gli altri et ci bisognarà però persona di discretne. che procuri di tenerli uniti.

Et perche si sà, che sono persone che cantano è soverchio di aggiunger altro a meda. informne.

Si dice solo, che sarà bene dar la cura di loro à qualcheduno, che possa haver l'occhio al loro buon trattamto.

---

[1] Cav. Loreto Vittori aus Spoleto.

[2] Gregorio Lazerini, sang 1620 die Titelrolle in Vitali's *Aretusa*. Vergl. Monteverdi's Urtheil über L. im Dok. 18.

[3] Antonio Grimano, siehe Dok. 18.

[4] Francesco Bianchi. Siehe Doni's *Trattati* II (S. 86 u. 256), *Appendice* II (22) und *Compendio del trattato* (S. 119).

[5] Bartolomeo Nicolini. Siehe Doni's *Trattati* II, 256 und *Compendio*, S. 119.

[6] Der Familienname desselben ist mir nicht bekannt.

[7] Siehe Doni's *De praest. mus. vet.* S. 57. Vergl. Dok. 18.

[8] Vincenzo Ugolini, Kapellmeister in *S. Luigi de' Francesi* zu Rom, war auch der Lehrer Mario Savioni's. Siehe den Vorbericht zu Vitali's *Aretusa*. Fétis' Angabe, Ugolini sei 1626 gestorben, ist unrichtig. Ugolino veröffentlicht noch 1628 bei Alex. Vincenti in Venedig seine *Psalmi ad vesperas octonis vocibus*.

[9] Siehe Dok. 18.

Notta (!) di quello si è restato di dare alli Musici venuti di Roma à quali si dano denari.

Al Bianchi tenore di Capella	Ducati	150
A Bartolomeo basso di Capella	»	150
A Odoardo basso dell' Apol.	»	140
A Malagigi putto Eunucho	»	140
A Pietro soprano di S. Pietro	»	100
Al Torrone	»	100
A Gregorio una Colana di Valore di Ducati d'Argento		250
Al Grimani (!) una » » » » »	»	250
A Bartolomeo » » » » » »	»	160
Al Bianchi » » » » » »	»	160
Ad Odoardo basso una Colana di Valore di Ducati	»	140
A Malagigi, oltre quello ch'hebbe in Roma	Ducati	140
All' Ugolino suo Precettore una colana di ...	»	100
Al Cesare Torone[1] (!) » » » ...	»	100

Original im Staatsarchiv zu Parma. »Carteggio Farnesiano« 1628.

21. Molto Illmo. et Revmo. mio Sig. et Padron Colmo. Ad una lettera humanissima dell' Illmo. Sig. Vescovo Cervaro mio singolar Sigre. et padron collendissimo inviatami da Padova, era annessa una di V. S. Rma. a me diretta ricca de frutti di honore et di lode cotanta verso la debil persona mia, che ne restai quasi ammirato, ma considerato poscia che da una pianta virtuosissima et gentilissima come la persona di V. S. Revma. non poteva nascere altro frutto che di simile natura, mi tacqui, non ricevendo pero la raccolta come degno, ma bensi per conservarla alli singolari meriti di V. S. Rma. conoscendomi bensi esser pianta verde ma di quella natura che altro non produce che frondi et fiori di niun odore, si degnerà dunque ad accettar da me per risposta le degne lodi de la sua nobilissima lettera, tenendo per gran favore che mi honori d'essere da lei ricevuto per suo humilissimo servitore. Monsignor Vicario di Santo Marco havendomi favorito in trattar de le nobil qualita et singolari virtu di V. S. Rma. mi notificò come che ella scriveva un libro di Musica, nel qual accidente, soggiunsi che anch'io ne scriveva un altro, ma con tema de la mia debolezza per poter giungere al creduto fine; qual sigre. essendo molto servitore al Sigre. Illmo. Vescovo di Padova, vo credendo che per tal via sua Signoria Illma habbi inteso del mio scrivere, che per altro non sò, non curandomi che si sappia. Ma poiche sua signoria Illma. si e degnata honorarmi cotanto presso alla gentillezza di V. S. Illma. la supplico ad intendere di piu anco il rimanente.

Sappia dunque come che e vero ch'io scrivo ma pero sforzatamente: essendo che l'accidente che gia anni mi spinse a cosi fare, fu di cosi fatta natura che mi tirò non accorgendomi a promettere al mondo quello che dopo avedutomene non potevano le debil forze mie, promisi dicco in istampa di far conoscere ad un certo Theorico di prima pratica, che ve ne era un altra da considerare intorno al armonia, non conosciuta da lui, da me adimandata seconda; et la causa fu perche si pigliò per gusto di far contro purre in istampa ad un mio Madrigale cioe in alcuni passi armonici suoi fondato sopra alla ragioni di prima pratica, cioe sopra alle regole ordinarie come che se fossero state solfe, fatte da un fanciullo che incominciasse ad imparar notta contra notta, et non in ordine alla cognition melodica, ma udito egli

[1] Von Cesare Torroni (!) findet man eine einstimmige Komposition (*Si dolce è*) in den *Risonanti Sfere da velocissimi ingegni armonicamente raggirate, Roma* (*G. B. Robletti* 1629).

una certa divisione mandata in istampa in mia diffesa da mio fratello, si quetò in maniera che per l'avenire non solamente si firmò di passar piu oltre ma volgendo la penna in lode, comincio ad amarmi et a stimarmi; la promessa publica pero non volle che mancassi alla promessa, perloche sforzatamente tendo a pagar il debito, la supplico dunque a tenermi per iscusato del ardire.

Il titolo del libro sera questo: Melodia, overo seconda pratica musicale. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all' antica; divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno all' armonia, nella terza intorno alla parte Rithmica; Vado credendo che non sara discaro al mondo posciache ho provato in pratica che quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitatione ne meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che platone per via di un suo lume rinchiuso cosi che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse; ho provato dicco la gran fatica che sia bisogno fare in far quel poco ch'io feci d'immitatione, et percio spero sij per non dispiacere, ma rieschi come si voglia alla fine son per contentarmi d'essere piu tosto poco lodato nel novo, che molto nel ordinario scrivere; et di questa altra parte d'ardire ne chieggio novo perdono.

Quanta consolatione poi habbi sentito in haver inteso che a nostri tempi si sia ritrovato, un novo istromento, Dio lo dichi per me qual prego con ogni affetto mantenghi et feliciti la virtuosissima persona del Sig. inventore che e statta la persona di V. S. Rma. In verita ho molto et molte volte fra me pensato sopra la causa per ritrovarla, sopra la quale dicco ove si fondavano gli antichi per ritrovarne di cotante differenze come hanno fatto che non solamente sono molte quelle che usiamo ma molte quelle che si sono perse ne vi è statto per un theorico di nostri tempi, et pur hanno fatto professione di saper il tutto del arte che pur uno ne habbino mostrato al mondo; spero pero dir qualche cosa nel mio libro intorno a tal capo che forse non spiacera.

Dala consolatione mia narata, ben puotrà argomentare V. S. Rma. se mi sara caro il favore promessomi dala sua gentillezza a suo tempo, cioe in essere favorito di una copia di cosi degna lettura aportante cose recondite et nove, percio la supplico de la promessa gratia, si come la supplico a tenermi per suo humillmo. servitore et obbligatissimo, et qui facendole humillma riverenza con tutto l'affetto gli bacio le honoratissme mani

Da Venetia gli 22 Ottre. 1633.

Di V. S. Molto Illma. et Revma. Sevitore Devotissmo. et obbligatmo.

Claudio Monteverdi.

Orig. im »Istituto musicale« zu Florenz.

22. Molto Illmo. et Revmo. mio Sigr. et Padron Collendissimo. Due lettere di V. S. Rma. ho ricevuto, l'una avanti Natale, in tempo che mi trovavo tutto occupato nel scrivere la messa per la notte di Natale, messa aspettata dal uso de la cita nova dal Maestro di Capella, l'altra quindici giorni fa dal corriere, quale mi ritrovò in stato non ben guarito da una discesa catarale che poco dopo Natale mi cominciò a sopravenire sopra al occhio sinistro la quale mi ha tenuto lunghi giorni lontano non solamente dal scrivere ma dal leggere; ne per anco mi trovo libero affatto che ancora mi va alquanto travagliando, per gli quali dui veri impedimenti, vengo a supplicar V. S. Rma. a perdonarmi l'errore de la tardanza mia nel scrivere, lessi quindici giorni fa et non prima la cortesissima et virtuosissima prima lettera di V. S. Rma. da la quale ne cavai affettuosissimi avisi et degni tutti da essere molto considerati da me; perloche gliene vengo a rendere infinite

gratie, ho pero visto non prima, d'ora anzi venti anni fa il Galilei che ove nota quella poca pratica antica, mi fu caro all' hora l'haverla vista, per haver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali a differenza de nostri, non cercando di avanzarmi piu oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riusciti come oscurissime zifere et peggio, essendo perso in tutto quel modo praticale antico; perloche rivoltai gli miei studi per altra via appoggandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura, et perche secondo ch'io leggo, veggo che s'incontrano gli affetti con le dette ragioni et con la sodisfatione de la natura mentre scrivo cose praticali con le dette osservationi, et provo realmente che non ha che fare queste presenti regole, con le dette sodisfationi, per tal fondamento ho posto quel nome di seconda pratica in fronte al mio libro et spero di farla veder cosi chiara che non sara biasimata ma bensi considerata dal mondo, lascio lontano nel mio scrivere quel modo tenuto da Greci con parole et segni loro, adoperando le voci et gli carateri che usiamo ne la nostra pratica, perche la mia intentione è di mostrare con il mezzo de la nostra pratica quanto ho potuto trarre da la mente de que' filosofi a servitio de la bona arte, et non a principij de la prima pratica, armonica solamente.

Piacesse a Dio che mi trovassi vicino alla singolar amorevolezza et singolar prudenza et avisi di V. S. R^ma^. come che il tutto a bocca supplicandola ad udirmi il tutto dicco gli direi, cosi intorno all' ordine come alli principii, et alle divisioni de le parti del mio libro, ma questo essere lontano me lo vieta; per gratia speciale riceuta da la somma bonta de la Santissima Vergine l'anno contagioso di Venetia son in obligo d'andar alla santissima casa di Loreto di voto; spero nel Signore presto sciogglierlo, con la qual occasione son per giungere sino a Roma, che piacea al Signore mene facci la gratia per potermi constituir di presenza servitore a V. S. R^ma^. et godere et de la vista et del nobillissimo suono del suo nobillissimo istromento et ricever l'honore de suoi virtuosissimi discorsi.

L'ho visto in dissegno sopra ad una carticella da lei mandatami la quale in guisa di se marmi la volonta per lo contrario me l'ha fatto piu crescere, et perche nella detta seconda lettera mi comanda ch'io mi adoperi con Scapino[1] acio possi io mandare a V. S. R^ma^. gli dissegni de suoi molti istromenti stravaganti che egli tocca, per il desiderio grande ch'io tengo d'incontrar occasione di servirla in questo non havendo potuto per recitar egli in Modena et non in Venetia; percio ne ho sentito molto disgusto; ho pero usato questa poca di diligenza con certi amici che almeno mi discrivano quelli che loro si ponno ricordare; cosi mi hanno datto la presente cartina che hora qui invio a V. S. R^ma^. non ho mancato di scrivere ad amico che veggea deessi di haverne de piu differenti dal uso gli dissegni. Jo non gli ho mai visti, ma da la detta poca informatione ch'io mando mi pare che siano novi di forma ma non d'armonia, poi che tutti cadono ne le armonie de gli istrumenti che usiamo. Quello che ho visto io gia trenta anni fa in Mantova, tocco e fatto da un tal Arabo che all' hora veneva da Turchia et questo era loggiato in corte di quella Altezza di Mantova mio Signore era una cettera, de la grandezza, de le nostre, cordata con le stesse corde, et parimente sonata, la quale haveva questa differenza che il coperto di essa era mezzo di legno da la parte verso il manico, et mezza di carta pecora da la parte di sotto ben tirata et incolata intorno ad esso cerchio de la cettera le corde de la quale erano attacate bensi al cerchio di sotto di essa et si appoggiavano sopra al scanello quale era posto nel mezzo di essa carta pecora, et il dito picciolo de la mano da la persona facendo ballare la detta carta pecora mentre toccava le armonie, esse armonie uscivano con il moto

[1] Über diese Maske vergl. Sand: *Masques et Bouffons, Paris 1860.* t. II. S. 205.

del tremolo che rendevano un gratissimo effetto altro di piu novo non ho udito al mio gusto; staro ne l'haviso et se mi sara acennato cosa che possa portarle gusto non manchero di subbito mandarliene un dissegnetto; suppli cola a conservarmi servitore nella sua bona gratia mentre con tutto l'affetto et riverente gli baccio la mano et da N. S. gli prego ogni piu compita felicita.

Di Venetia gli 2 Febro. 1634

Di V. S. Molto Illmo. et Revmo. Servitore devotissimo
Claudio Monteverdi.

Orig. im »Istituto musicale« zu Florenz.

23. Havendo io considerato le nostre passioni, od'affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, & Humiltà ò supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica[1], con queste parole; (Suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium, voces, atque accentus) & sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica, come afferma Boetio[2], dicendo: (Musicam nobis esse coniunctam, mores, vel honestare, el evertere;) perciò mi posi con non poco mio studio, & fatica per ritrovarlo, & considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi, belliche, concitate, & nel tempo spondeo, tempo tardo le contrarie, cominciai dunq; la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo la quale poscia ridotta in sedici semicrome, & ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira & sdegno, udij, in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo, benche l'oratione non seguitasse co'piedi la velocità del Istromento, & per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende a voler descrivere, & ritrovai la descrittione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda[3], per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto, Guerra cioè preghiera, & morte, & l'anno 1624 fattolo poscia udire à migliori de la Nob. Cità di Venetia, in una Nob. Stanza del Illust. & Ecc. Sig. Gerolamo Mozzenigo Cavaglier principale, & ne comandi de la Sereniss. Rep. di primi, & mio particolar padrone & partial protettore; fù con molto applauso ascoltato, & lodato; il qual principio havendolo veduto à riuscire alla immitatione del ira, seguitai ad investigarlo maggiormente con maggiori studii, & ne feci diversi compositioni altre cosi Ecclesiastiche, come da Camera, & fu cosi grato tal genere anco a gli compositori di Musica, che non solamente l'hanno lodato in voce, mà anco in penna à la immitatione mia l'hanno in opera mostrato a molto mio gusto, & honore. Mi e parso bene perciò il far sapere che da me è nata la investigatione & la prova prima di tal genere, tanto necessario al arte Musica senza il quale, e statta si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta, non havendo hauto che gli duoi generi, molle, & temperato; Et perchè à primo principio (in particolare à quali toccava sonare il basso continuo) il dover tampellare sopra ad una corda sedici volte in una battuta gli pareva più tosto far

[1] Siehe Plato's *de rep.* III, 10.
[2] *De Musica,* lib. I. cap. 1.
[3] *Gerusalemme liberata,* Canto XII. st 52—68.

cosa da riso che da lode, perciò riducevano ad una percossa sola durante una battuta tal multiplicità, & in guisa di far udire il piricchio piede facevano udire il spondeo, & levavano la similitudine al oratione concitata. Perciò aviso dover essere sonato il basso continuo con gli suoi compagnamenti, nel modo & forma in tal genere che stà scritto, nel quale si trova parimente ogni altro ordine che si ha da tenere nelle altre compositioni d'altro genere; perchè le maniere di sonare devono essere di tre sorti, oratoria, Armonicha, & Rethmicha; la ritrovata da me del qual genere da guerra mi hà datto occasione di scrivere alcuni Madrigali da me intitolati Guerrieri; & perchè la Musica de Gran Prencipi viene adoperata nelle loro Regie Camere in tre modi per loro delicati gusti; da Teatro, da camera, & da ballo; perciò nella presente mia opera hò accennato gli detti tre generi con la intitulatione Guerriera, Amorosa, & rapresentativa; sò che sarà imperfetta, perche poco vaglio in tutto, in particolare nel genere Guerriero per essere novo, & perche (omne principium est debile): prego perciò il benigno Lettore agradire la mia bona voluntà, la quale starà attendendo da la sua dotta penna maggior perfettione in natura de detto genere; perchè (Inventis facile est adere) & viva felice.

Vorbericht zu Monteverdi's »Madrigali Guerrieri et Amorosi . . . libro ottavo . . . Ven. (Aless. Vinc.) 1638«.

Lamento d'Arianna.

Florenz, Biblioteca Nazionale.
MSS. Cl. XIX Nº 114.

Claudio Monteverdi.




i. Vol_gi_ti, Teseo mi _ o, Vol _ gi_ti Te_seo, oh
Dio! Vol_gi _ _ ti in die _ tro a ri_mi_rar co _ le _ i Che la _
sciato ha per te la patria e il re _ gno, e in quest' a _ _ re_ne an_co _
ra, Ci_bo di fe_re dispieta_te e cru_de, Lascie_rà l'ossa in_gnu _ de.
O Te _ seo, o Te_seo mi_o se tu sapes_si, oh Di _
o! Se tu sa _ pessi, oi _ mè! co_me s'affan_na la po _ vera A_ri _
an_na, For_se, for _ se pen _ ti _ to Rivol_ge_re_sti an_cor la


prora al li _ _ to: Ma con l'au _ re se_re _ ne Tu te ne vai fe_li _
ce, et io qui pian _ go; A te prepara A_te ne lie_te pom_
_ pe su_per _ _ be, et io ri_man _ go Ci _ bo di
fe_re in_so_li_ta_rie a _ re_ne; Te l'uno e l'al_tro tuo vecchio pa _
ren_te Strin ge_rà lie _ to, et io più non ve_drovvi, o
madre, o padre mi _ _ o.
Coro:
Ahi! che'l cor mi si spezza.
A qual misero fin correr ti veggio,
Sventurata bellezza!
Do_ve, do_ve è la fe_ de, che tan_to mi giu _ ra _ vi? Co_si ne

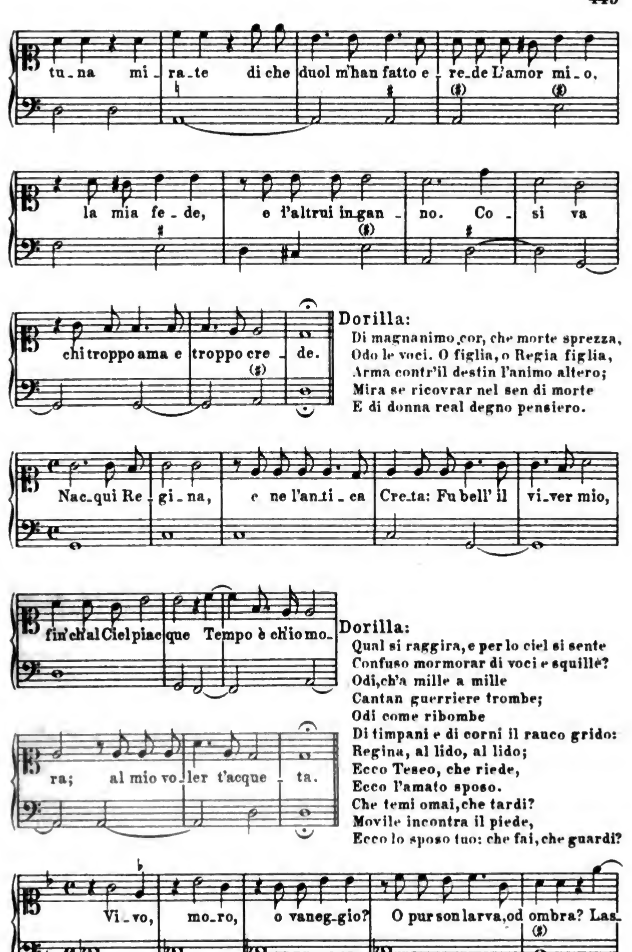


Coro:

Vinta da l'aspro duolo
Non s'accorge la misera, ch'indarno
Vanno i preghi, e i sospir con laure a volo.


Ahi che non pur ri_sponde! Ahi, che più d'aspe e sord' a' miei la_
men_ti! O nem_bi, o tur_bi, o ven_ti, Sommer_ge_te_lo voi
dentr'a quell' on de. Corre_te, orch'e ba_le_ne, E de le membra immonde Em_
pie_te le vo_ra_gi_ni profon_de. Che par_lo, ahi! che va_
neggio? Mi_se_ra, ohi mè! che chieggio? O Te_seo, o Teseo
mi_o, Non son, non son quell' i_o, Non son quell' io che i fe_
_ri det_ti sciol_se; Par_lò l'affanno mi_o, par_lò il do_lo_re;


Parlò la lingua sì, ma non già l co _ re.
Coro:
Verace amor, degno ch'il mondo ammiri!
Ne le miserie estreme
Non sai chieder vendetta, e non t'adiri.
Mi _ se _ ra! an _ cor do lo _ co a la tra_di_ta spe_me, e
non si spegne fra tanto scherno ancor d'a_more il fo _ co?
Speghi tu, Morte, o mai le fiamme in _ degne. O madre, o
pa _ dre, o de l'an_ti _ co re _ gno Su _ per_bi al_ber _
ghi, ov' eb_bi d'or la cu_na, O ser _ vi, o fi_di a_mi_ci
(Ahi fa_to, in _ degno!) Mi _ ra_te, o_ve m'ha scor_to empia for _



tu_na mi_ra_te di che duol m'han fatto e_re_de L'amor mi_o,
la mia fe_de, e l'altrui in_gan_no. Co_sì va
chi troppo ama e troppo cre_de.
Dorilla:
Di magnanimo cor, che morte sprezza,
Odo le voci. O figlia, o Regia figlia,
Arma contr'il destin l'animo altero;
Mira se ricovrar nel sen di morte
E di donna real degno pensiero.
Nac_qui Re_gi_na, e ne l'an_ti_ca Cre_ta: Fu bell' il vi_ver mio,
fin ch'al Ciel piac_que Tempo è ch'io mo_ra; al mio vo_ler t'acque_ta.
Dorilla:
Qual si raggira, e per lo ciel si sente
Confuso mormorar di voci e squille?
Odi, ch'a mille a mille
Cantan guerriere trombe;
Odi come ribombe
Di timpani e di corni il rauco grido:
Regina, al lido, al lido;
Ecco Teseo, che riede,
Ecco l'amato sposo.
Che temi omai, che tardi?
Movile incontra il piede,
Ecco lo sposo tuo: che fai, che guardi?
Vi_vo, mo_ro, o vaneg_gio? O pur son larva, od ombra? Las_



- sa! che far deb_bi_o, che creder deggio?
Dorilla:
Sgombra ogni tema, sgombra:
Affisati colà dond' il suon venne.
Non vedi omai, non vedi
Il porto ingombro già da mille antenne?
Ma che sian di Te_seo chi m'as_si_cu_ra? An_cor pen_
- si nudrir gli a_spri dolo_ri, Speranza i_niqua? ah mori, Non cercar,
A_rianna, al_tra ventu_ra.
Dorilla:
Ne l'ampio sen di morte
Ricovrar ponno ogn'or gli egri mortali,
Refugio estremo a disperata sorte:
Ma de'tuoi gravi mali
Forse non lungi è il fin: deh vienne al lido;
Non sprezzar le mie voci, alma gentile,
S'ospite pur ti fui cortese e fido.
Io son, io son contenta; Scor_gimi o_ve a te pia_ce, Ma chei mi
lasci, e spregi Or tor_ni, e mi rac_col_ga è fol_
- le spe_me: Non si lieve i pensier cangiano i Re_gi.

Nachtrag zu dem Aufsatze

Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester.

Von

Friedrich Chrysander.

Seite 188 habe ich das kurz erwähnt, was bereits vor zwanzig Jahren im dritten Bande des »Händel« über die doppelchörigen Konzerte gesagt und vermuthet wurde. Aus verschiedenen Gründen ist aber eine eingehendere Besprechung des dort Vorgetragenen wünschenswerth, hauptsächlich um das Irrthümliche oder Ungenügende, welches sich in demselben findet, hervorzuheben und sodann, um den Werth dessen erkennen zu lassen, was inzwischen der Händelforscher Rockstro über das letzte dieser beiden Konzerte beigebracht hat.

Der Genannte will nämlich jenes doppelchörige Konzert vor drei Jahren »entdeckt« haben, wie auf seine Veranlassung die englischen Zeitungen versicherten und die deutschen natürlich nachbeteten. Es war zu Anfang des Jahres 1885, in den Wochen vor dem Händel-Jubiläum, als mehrere solche »Puffe« durch die Zeitungen gingen.[1] Mit welchem Rechte, wird die folgende Auseinandersetzung lehren.

---

[1] Von den Musikreferenten deutscher Tagesblätter, welche derartige Nachrichten weiter befördern, arbeiten zwar die meisten mit der Gedankenlosigkeit der Papierschere, aber ein Theil von ihnen nährt dabei doch den behaglichen Nebengedanken, nun in Folge der »Forschungen eines Engländers« auch auf dem Gebiete der bloßen Händelnachrichten mich ignoriren zu können. Es ist bezeichnend und ganz im Charakter, daß Diejenigen hierbei am eifrigsten sind, welche den Mund am vollsten haben von »neuzeitlicher nationaler deutscher Kunst«, denn um für Diese etwas Beachtenswerthes in Sachen Händel's leisten zu können, wäre nöthig gewesen nach England zu übersiedeln und wie der Philologe Max Müller die Bücher in englischer Sprache drucken zu lassen. Wer aber auf diesem Gebiete als Deutscher nichts will, als in einfacher geräuschloser Weise für seine Landsleute arbeiten,

Wie gesagt, schon einige zwanzig Jahre vor Herrn Rockstro war ich so frei gewesen, besagtes Konzert ebenfalls zu entdecken, und zwar ohne daß mir ein Entdecker vorangegangen wäre. Mein Nachentdecker sucht dies aus dem Wege zu bringen, indem er schreibt, ich mache nur »eine beiläufige Erwähnung des Manuskripts — *a passing allusion to the MS.*« (p. 335), woraus der Leser nicht einmal erfährt, daß ich die Komposition überhaupt bespreche, jedenfalls aber auf geschickte Weise verleitet wird zu glauben, daß der Werth und die Bedeutung dieses »Doppelkonzerts« nicht entfernt von mir erkannt sei, sondern erst von dem tiefen Forscher Rockstro. Wie es sich damit verhält, wird der Leser nun sehen.

In meiner »beiläufigen Erwähnung« im dritten Bande »Händel« S. 163 berichte ich nämlich: 1) daß neun Sätze in einer merkwürdigen Bearbeitung für Doppelorchester in der Handschrift des Komponisten vorliegen; 2) daß das Autograph nicht vollständig erhalten ist und die Auffindung einer die Lücken ergänzenden Abschrift kaum

---

und dabei jede Gelegenheit, mit ausländischer Hülfe sich Gewicht zu verschaffen, von der Hand weist, der verwirkt damit offenbar das Recht zu unbefangener, vorurtheilsloser Prüfung des von ihm Gebotenen, — von einer wohlwollenden Beurtheilung gar nicht zu reden. Die journalistische Maschinerie des Todtschweigens und stummen Ehrabschneidens, wenn von geschickter Hand geleitet, arbeitet vortrefflich; sie wird nöthigenfalls prompt unterstützt durch bestellte Schmähschriften, die dann laut auszuschreien sind. Der *modus operandi* ist dabei überall gleich: die Werke, welche ein verfehmter Autor erscheinen läßt, dürfen den Lesern nicht einmal dem Titel nach, viel weniger durch eine sachliche Besprechung ihres Inhaltes bekannt gemacht werden; dagegen ist alles aufzugreifen und dem Publikum brühwarm vorzusetzen, was den Mann irgendwie schädigen oder herunterdrücken kann, sei es auch noch so winzig und gehaltlos. Eine große Zeitung in meiner Nähe, die ihren Lesern niemals über meine Schriften oder die Händelausgabe das geringste mittheilte, hatte ganze Spalten zur Verfügung, als es galt, einen gegen mich gerichteten Zeitungsartikel zu besprechen, der nur zu diesem Zwecke in eine Broschüre von acht Seiten verwandelt war. In demselben Blatte hatte Jemand den höchst merkwürdigen Brief eines Engländers über Händel's »Israel« vom Jahre 1738, welchen ich auffand und im 3. Bande der Biographie mittheilte, zu einer kleinen Erzählung umgebildet und meine Übersetzung als seine einzige Quelle möglichst wörtlich benutzt. Auf die Frage eines Bekannten, warum er hierbei meinen Namen und mein Buch verschwiegen habe, antwortete er, der Redakteur R. habe es so gewollt! So wird's gemacht von Hamburg bis Wien, und die Ausüber fühlen sich wohl dabei. Es ist dies sogar ein Punkt, in welchem die verschiedenen Musikparteien friedlich zusammen kommen können. Jahrelang habe ich wahrgenommen, daß ein Wagnerianer und sein Antipode, der dem beneideten Wagner sogar ein Sedan prophezeite, herzlich Hand in Hand gingen, sobald es auf mich abgesehen war. Die Aussicht, daß von dem, was ich vertrete, doch am Ende etwas durchdringen könne, muß beiden nun Verstorbenen gleich widerwärtig gewesen sein. Wenn sie gewußt hätten, wie sehr dieses Schauspiel mich erheiterte, so würden sie sich wohl weniger ereifert haben.

zu hoffen sein dürfte; 3) daß einer dieser Sätze sich in einem von Arnold gedruckten, angeblich Händel'schen Orgelkonzert wiederfindet; 4) daß Händel diese eigenthümliche Komposition vielleicht ebenfalls auf Anregung und nach Vorlagen älterer Meister unternahm. Eine thematische Aufnahme der einzelnen Sätze mit vergleichenden Bemerkungen machte ich schon vor mehr als 25 Jahren. Wenn ich diese im dritten Bande der Händelbiographie nicht noch ausführlicher mittheilte, als geschehen ist, so verursachte dies lediglich der vierte Punkt, nämlich die Frage, was den Komponisten zu einer von seiner sonstigen Praxis so abweichenden Arbeit veranlaßt haben mochte. Meine damalige Vermuthung hoffte ich mit der Zeit bestätigt zu finden, deshalb drückte ich mich in der gedruckten Beschreibung vorsichtig aus und sagte über das Stück einstweilen nur das Nöthigste. Auch heute weiß ich über diesen Punkt noch nicht viel mehr (wie schon S. 188 bemerkt wurde), weil andere Arbeiten mich vom Nachsuchen in der älteren Instrumental-Literatur abgehalten haben. Ich befand mich damals insofern auch auf falscher Fährte, als ich das aus Händel's Chören Entnommene nicht genügend beachtete.

Und nun Herr Rockstro? Über den letzteren Punkt, die etwaigen Anregungen und Quellen für den Komponisten, sagt er gar nichts; derartige Untersuchungen liegen offenbar etwas zu hoch für ihn. Das Übrige erzählt er seinen Lesern ebenfalls, nicht mehr und nicht weniger, sucht es aber durch die moderne Betrachtung, daß Spohr mit seiner Doppelsymphonie hier von Händel antizipirt sei, schmackhaft zu machen. Sodann schreibt er das nach, was ich damals irrthümlich über die Entstehungszeit dieses Konzerts gesagt hatte, natürlich ohne mich zu nennen. Bei mir steht — »anscheinend um 1738 geschrieben (Papier und Schriftzüge sind der Kopie des Magnifikat von Erba gleich, mit welcher die Stücke sich auch in einem Bande vereinigt finden)« u. s. w. Bei Rockstro heißt es in einem holperigen Englisch: »Das Manuskript, welches 84 Seiten füllt von Papier, welches in Format, Qualität und Wasserzeichen genau dem zu dem Magnifikat gebrauchten gleicht, ähnelt jenem Werke so sehr im Charakter der Handschrift, daß kein Zweifel sein kann, daß es nahezu in derselben Periode entstand — das will sagen, zwischen den Jahren 1737 und 1740« (p. 33). Indem er hier nachspricht, giebt er sich, wie man sieht, den Anstrich eines Forschers und Entdeckers auf eigene Hand, besieht sogar den Fabrikstempel des Papiers. Aber mit diesem »Wasserzeichen« macht er sich nur lächerlich, weil ein solches für Händel's spätere Periode keine Beweiskraft mehr hat, da es sich lange Zeit gleich blieb. Eine genaue Vergleichung muß

zu der Überzeugung führen, daß aus den Schriftzügen des Magnifikat und des Konzerts die Entstehungszeit des letzteren nicht zu entnehmen ist, denn von den beiden Handschriften ist die eine Kopie, die andere aber Kompositions-Niederschrift, und in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich auch ersichtlich von einander. Aus dem S. 182 bis 188 Vorgetragenen weiß der Leser bereits, daß nicht die Rede davon sein kann, das Konzert vor 1740 zu datiren, sondern daß es wahrscheinlich volle zehn Jahre später gesetzt werden muß. Herr Rockstro fällt hier abermals in eine Grube, welche ihm durch einen Irrthum von mir unabsichtlich bereitet wurde. Es ist dies um so schlimmer für ihn, weil er das »Doppelkonzert« in Fdur zu seinem Steckenpferd machte, auf welchem er im Jahre des Händel-Jubiläums 1885 öffentlich herumritt. Indem er das Konzert in die Jahre 1737—40 setzt, beweist er also damit, daß er die von ihm aller Orten angepriesene Komposition nicht einmal soweit kannte, um sich über die Vorlagen derselben aus Händel's eigenen Werken klar zu werden. Von dem dritten Satze, welchem Takt um Takt der angeführte Messiaschor zu Grunde liegt, sagt er: »Das Thema des dritten Satzes fängt ähnlich an wie jener Chor« — woraus man demnach schließen müßte, Händel habe das Thema seines Chores diesem Konzert entnommen, denn der Messias wurde erst 1741 geschrieben! Ebenso absurd ist es, den zweiten Satz mit dem Hagelchor in »Israel« zu vergleichen ohne zu ahnen, daß er lediglich ein Arrangement eines Chores aus Esther ist. Das ganze Konzert hält Rockstro für eine unabhängige originale Komposition, während es sich doch als eine von gegebenen Vorlagen abhängige Bearbeitung darstellt und seine Originalität wie seinen großen Werth lediglich in der Art der Ausführung besitzt.

»Der neunte Satz des Konzerts«, sagt Herr Rockstro p. 335, »bricht ab am Ende des zweiten Taktes«. Aber das ist nicht der neunte, sondern der zehnte Satz, von welchem überhaupt nur zwei Takte vorhanden sind; der neunte dagegen ist vollständig. Man sehe die Händelausgabe S. 231. Dieser zehnte Satz findet sich nun in einem bei Arnold gedruckten Orgelkonzert, welches außerdem noch drei andere Sätze aus unserm Konzert enthält, was Herrn Rockstro veranlaßt zu sagen, dadurch werde »die Lücke des Originals soweit ausgefüllt, daß Jemand, der in dem Styl des Komponisten wohl bewandert ist, durchaus keine Schwierigkeit finden würde, das Ganze zu verbinden, mit vernünftiger Gewißheit, eine korrekte Restauration zu produziren. Es ist sehr zu hoffen, daß der Welt eines Tages eine solche Restauration gegeben werde« (p. 335). Natürlich war er der Mann zu einer solchen »Restauration« und ließ sie auch anno 1885

vom Stapel. Trotz aller Lobphrasen der Zeitungen hat indeß die Wirkung der Erwartung bei weitem nicht entsprochen, was auch voraus zu sehen war. Wir lassen dies auf sich beruhen und bemerken nur, daß es überhaupt eine Thorheit ist, hier von einer »korrekten Restauration« zu reden: aus zwei Gründen.

Einmal ist in dem Orgelkonzert die Folge der Sätze verstellt, so daß man das passend scheinende nach Gutdünken auswählen muß, wodurch bekanntlich niemals ein Resultat erzielt wird, welches Alle befriedigt. Es liegt allerdings nahe, den angefangenen zehnten Satz als Schlußstück anzusehen und nach dem Orgelkonzert zu ergänzen, was um so natürlicher erscheint, weil in Arnold's Ausgabe des Orgelkonzertes beide Sätze ebenfalls aufeinander folgen. Aber merkwürdigerweise findet sich in dem unlängst aufgefundenen Autograph der Orgelstimme dieser zehnte Satz überhaupt nicht, und Händel schrieb danach nicht ein Konzert von sieben Sätzen, wie bei Arnold gedruckt, sondern eins von vier Sätzen nebst einem Orgel-Adlibitum, was doch auch viel passender ist.

Zweitens ist überhaupt nicht zu erweisen, daß die doppelchörigen Konzertsätze in Fdur (und Dmoll) ein einheitliches Stück bilden sollten, welches in dieser Folge bei Aufführungen vorzutragen war; die Umstellung der Sätze in dem Orgelkonzert und ihre Vermischung mit Bestandtheilen aus andern Werken spricht vielmehr dagegen. Aber noch stärkere Gründe gegen die Einheit der neun Sätze lassen sich aus dem Autograph entnehmen. Daß die ersten sechs Sätze in dieser Reihe geschrieben wurden, ersieht man aus der Bogenzählung 1—5; im sechsten Satze hätte Bogen 6 angegeben werden müssen, was aber wahrscheinlich unterblieb in Folge der Einschaltungen, welche nachträglich vorgenommen wurden. Von dem, was folgt, wird niemand beweisen können, daß es überhaupt noch zu dem Voraufgehenden gehört.

Nach meiner Überzeugung sollte das Konzert mit dem sechsten Satze schließen und das Folgende in ein neues Stück kommen. Der sechste Satz hat einen vollen Schluß, den Händel bei der Änderung noch besonders feierlich und nachdrücklich gestaltete und mit einem »Fine« bezeichnete, was bereits S. 188 erwähnt wurde. Darauf folgt im Autograph ein leeres Blatt und dann die übrige Musik in vier Sätzen. Die ersten sechs Sätze sind im Grunde nur als vier anzusehen, weil 1 und 2 sowie 5 und 6 durch Halbschluß zusammen hängen, und in diesen vier Sätzen liegt ein vollkommen befriedigendes, wohlgeordnetes, sehr wirksames und hinreichend ausführliches Konzert vor. Ebenso bilden die letzten vier Stücke nur drei, der Satz des Orgelkonzerts mitgerechnet; aber selbst mit dieser Ergänzung kann man

die zweite Gruppe nicht als ein Ganzes ansehen, weil jedenfalls ein passender Anfangssatz fehlt; sie sind bei Händel auch nicht durch Bogenzählung verbunden. Bei solchem Stande der Sache würde es nahe gelegen und sich vielleicht empfohlen haben, in der Ausgabe die ersten sechs (oder vielmehr vier) Sätze als ein Konzert für sich zu drucken. Ich habe es nicht gethan, weil es mir am passendsten schien, die durch die Einheit der Tonart verbundenen neun Sätze auch im Druck zusammen zu lassen. Was zur Erläuterung des Sachverhaltes erforderlich ist, wird in der hier gegebenen Darlegung enthalten sein. Aus derselben geht nun wenigstens so viel ganz deutlich hervor, daß wir, wenn wir nur wollen, aus dieser Sammlung doppelchöriger Stücke jederzeit ein vollkommen in sich abgeschlossenes Konzert bilden können, ohne die Geschicklichkeit eines »im Styl des Komponisten wohl bewanderten« Händel-Restaurators in Anspruch nehmen zu müssen. Mit Rockstro's »Ausfüllung der Lücken, um das Ganze zusammen zu fügen« zwecks Herstellung »einer korrekten Restauration« ist es also nichts; denn die ersten vier Theile (S. 159—202 der Ausgabe) hängen besser zusammen, als ein Restaurator es je ersinnen könnte, und von dem Folgenden wird kein Sterblicher zu sagen wissen, wie der Komponist die Sätze zu ordnen und zu einem Ganzen abzurunden gedachte. Das erwähnte Orgelkonzert kann uns hierbei nicht zum Führer dienen, weil Händel's Orgelpart desselben und Arnold's Druck eben in der Zahl und Ordnung der Sätze nicht übereinstimmen.

Als ich 1867 dieses Orgelkonzert im dritten Bande »Händel« S. 162—163 erwähnte, wo das Autograph der Orgelstimme noch nicht wieder aufgefunden war, bezweifelte ich die Originalität der meisten Orgelsätze wie auch ihr Vorhandensein in Händel's Handschrift »in dieser Form«. Bei drei Sätzen ist meine Vermuthung durch das Autograph der Orgelstimme bestätigt, bei vier Sätzen aber widerlegt. Es war nicht zu erwarten, daß Herr Rockstro sich eine so billige Gelegenheit, mir etwas anzuflicken, sollte entgehen lassen. Über das, was ich von den Konzerten sachlich berichte, schleicht er hinweg; aber meinen »Zweifel an der Originalität der Arnold'schen Version« beschreibt er breitspurig als einen »Irrthum«, verursacht dadurch, daß weder Herr Schölcher noch ich das gewußt haben, was er weiß, nämlich daß »ein äußerst interessanter Band existirt« — womit er den oben beschriebenen Band meint, welchen das Britische Museum 1878 auf meinen Rath ankaufte. Das Autograph dieser Orgelstimme war eben eins derjenigen Stücke, welche mich hauptsächlich bestimmten, dem Museum so dringend zuzureden! Ich habe also dem Herrn Rockstro die Mittel, mit meinen »Irrthümern« prahlen zu

können, wieder selber in die Hand gespielt, wofür er mich dann über Dinge belehrte, die ich fünf Jahre früher wußte als er.

Diese scherzhafte Wendung der Sache scheint mir ein würdiger Abschluß dessen zu sein, was mit dem genannten Händel-Forscher zu verhandeln war. Wir können ihn jetzt in Ruhe lassen, denn die Leser sind gewiß nicht mehr im Unklaren weder über seine Wissenschaft noch über seinen literarischen Charakter. Ich kann aber mein Bedauern nicht unterdrücken, daß mein lang gehegter Wunsch, das überreiche Gebiet der Händel-Literatur mit einem Engländer gemeinsam bearbeiten zu können, so wenig in Erfüllung gegangen ist. —

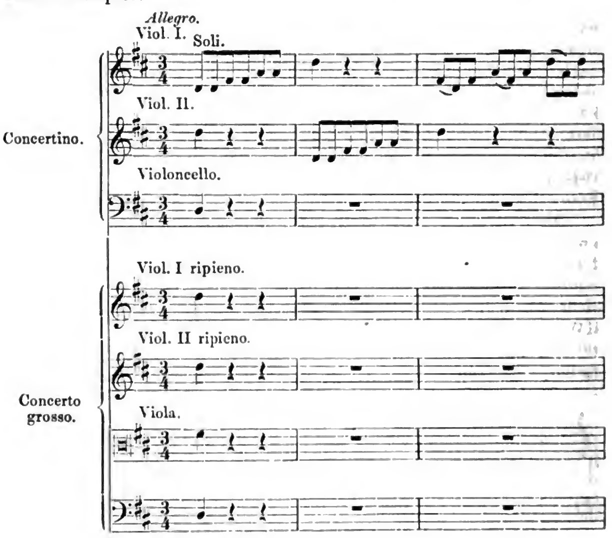
Wenn ich an der oben mehrfach erwähnten Vermuthung, daß Händel durch ältere Vorbilder auf die zwei Bläserchöre gekommen sein kann, noch immer festhalte, obwohl Beweise dafür fehlen: so treibt mich dazu nicht die Lust Konjekturen zu machen, zu denen hier, wo die Fülle des in Thatsachen Vorliegenden kaum zu bewältigen ist, sicherlich keine Veranlassung vorliegt. Der Grund ist lediglich, daß wir mit solchen Fragen und Untersuchungen Händel's eigenartiges Kunstschaffen beleuchten. Bei einer Reihe von Sätzen, wo ich aus der Art der Musik auf Vorlagen von früheren Komponisten schloß, ohne dieselben zu kennen, habe ich durch spätere Entdeckungen meine Vermuthung bestätigt gefunden; bei einer andern, vielleicht noch zahlreicheren Reihe ist mir ein ähnliches Verhältniß nicht minder wahrscheinlich, obwohl der Nachweis fehlt und vielleicht niemals geliefert werden kann. Hierdurch dürften derartige Vermuthungen gerechtfertigt sein.

Meistens sind solche Vorlagen fremder Kompositionen bei ihm lediglich materieller, sehr selten zugleich formeller Natur, indem nicht die Stücke an sich, sondern nur ihre Motive zu ganz andern Werken benutzt werden, und oft beschränkt sich diese Benutzung auf eine bloße Anregung. Ein Beispiel solcher Art haben wir in dem Satze HW. 47 S. 163—168. Dieser Satz ist dem递ipttheil eines Chores aus »Esther« ziemlich genau nachgebildet. Aber jener Chor der Esther »*He comes*«, welcher so beginnt:





(H W. 20, S. 76) wurde augenscheinlich beeinflußt durch den zweiten Satz des siebenten Konzertes der zwölf *Concerti grossi* von *Arc. Corelli*, denn dieser hat bei aller Abweichung die Grundzüge mit demselben gemein, was schon aus dem folgenden, die ersten 14 Takte enthaltenden Beispiel:







zu entnehmen ist.[1] Die ähnliche und so überaus charakteristische Figur in dem Hagelchor in »Israel in Egypten« geht aber nicht auf Corelli zurück, sondern ist direkte Nachbildung eines Instrumentalsatzes von Stradella, was wir später bei der Besprechung der Vorlagen zu jenem Oratorium sehen werden.

Der erwähnte Chor in »Esther« enthält einen bemerkenswerthen Beleg zu der. bei allen Sätzen dieser doppelchörigen Konzerte zu machenden Wahrnehmung, wie wenig es Händel darum zu thun war, die gesanglichen Wege selbst bei einem rein instrumentalen Musiziren zu verlassen. Das Nachspiel jenes Chores lautet:



[1] Es dürfte Manchem erwünscht sein zu erfahren, daß diese 12 *Concerti grossi* als dritter Band in der Ausgabe von Corelli's sämmtlichen Werken demnächst erscheinen werden. Obiges Beispiel steht dort S. 133—134.



Immerhin ist dies ein auffallender und trotz des bekannten Motivs etwas fremdartiger Schluß bei einem Gesangsstück. Aber man sollte doch meinen, daß in einem Satze für großes Orchester etwas damit zu machen wäre. Händel war indeß nicht dieser Ansicht, denn er schließt den Konzertsatz ohne die drei Takte:



bildet also nicht einmal das weiter, was er früher selber schon angedeutet hatte, sondern hält sich strikte an die Form eines bloßen Nachspiels. Und ein gleiches Verfahren beobachtet er in diesen, der letzten Periode seiner Thätigkeit angehörenden doppelchörigen Konzerten überall. In denselben breitet der Komponist die vorhandenen instrumentalen Mittel bis an die Grenze des damals Möglichen aus, ohne damit im entferntesten zugleich eine Erweiterung der Kunstform nach den instrumentalen Gesichtspunkten einer späteren Zeit zu bewerkstelligen und insofern der nachfolgenden Entwicklung der Musik vorzuarbeiten. Diese Enthaltsamkeit und Abgeschlossenheit ist eine der bemerkenswerthesten Thatsachen, welche aus den genannten Konzerten zu entnehmen sind. Händel verfuhr hier also ganz wie bei der italienischen Oper, die im Jahre 1741, als er mit »Deidamia« sein letztes Bühnenwerk schrieb, bereits hie und da in eine neue Bahn einlenkte, während er ohne Schwanken und Abbiegen in der alten blieb. Es war überall dasselbe: Händel suchte nicht eine neue Form, sondern erfüllte die alte und zwar so vollkommen, daß sie dann in seinen Werken diejenige bleibende oder klassische Gestalt empfing, deren sie überhaupt fähig war. Daher kommt es, daß seinen Operngesängen wie seinen Orchestersätzen aus jener Zeit wohl im Einzelnen, aber nicht im Ganzen etwas von gleicher Vollendung an die Seite zu stellen ist.

Diese Instrumentalwerke, und damit zunächst auch die in Rede stehenden doppelchörigen Konzerte, würden aber nur sehr unvollkommen charakterisirt werden, wenn man sich damit begnügen wollte zu sagen, Händel sei bei denselben über die vokalen Grenzen nicht hinausgekommen, sie seien wesentlich vokaler Natur, und dergleichen. Was Wahres daran ist, versteht sich bei denjenigen Konzerten, die Schritt vor Schritt nach Gesangstücken gemacht sind, natürlich von selbst; aber nur einem oberflächlichen Beurtheiler könnte es einfallen, diese Musik im Ganzen nach einem solchen Gesichtspunkte zu beurtheilen. Denn die gesammte Orchestermusik bis zu jener Zeit hin hat eine Form, welche der Vokalmusik gleicht; und das, was für Alle gilt, kann niemals geeignet sein, die Eigenthümlichkeit eines Einzelnen zu bezeichnen.

Insofern diese Vokalverwandtschaft das besagen soll, was sich der Leser doch zunächst darunter denken würde, nämlich daß jene Instrumentalwerke der instrumentalen Selbständigkeit entbehrten, wäre die Behauptung geradezu verkehrt, da eine solche Selbständigkeit bei Händel handgreiflich, auch durch die Praxis so stark bezeugt ist, wie bei wenigen Komponisten, und zwar nach den beiden Seiten hin, die hier in Frage kommen; denn sowohl das einzelne Instrument wie auch die Sätze in ihrer instrumentalen Gesammtwirkung behandelt er so, daß sie an Vollkommenheit nie überboten sind und in dieser Form auch nicht überboten werden können.

Wir haben daher das, was diese Werke charakterisirt, anderswo zu suchen. Es liegt in ihrem Namen; denn der Ausdruck »*Concerto*« ist für Händel wie für die besten Orchester-Komponisten bis auf seine Zeit mehr, als eine bloß konventionelle Bezeichnung, selbst mehr, als eine Form musikalischer Gruppirung: er ist für sie eine Idee, welche die musikalische Gestaltung beherrscht. Das Concerto war die maßgebende Form der ganzen Zeit. In diese ging Händel ein, um ihr diejenige Vollendung zu geben, welche ihre Anlage zuließ. Zu einem solchen Zwecke breitete er nöthigenfalls ihr Gebiet aus, schuf früher das Orgelkonzert und versuchte es gegen Ende seiner Laufbahn mit doppelchörigen Bläsern. Letzteres war allerdings etwas Neues, aber, wie man sieht, doch nur ein Fortgang in der alten Bahn. Wer das *Concerto grosso* und die neuere Symphonie gegen einander stellt, der wird den Unterschied der Formen erkennen. Noch deutlicher hebt sich die eigenthümliche konzertirende Gestaltungsweise hervor, wenn man eine Ouverture von Händel mit einer Ouverture aus unserm Jahrhundert vergleicht.

Kritiken und Referate.

Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen. 29ª, von *Hans Müller*. Mit einer Tafel. Leipzig, B. G. Teubner, 1886. Sonderausgabe aus den »Mittheilungen aus der Großherzogl. Bad. Hof- und Landesbibl. und Münzsammlung, herausg. v. W. Brambach und A. Holder. VI.« 24 S. gr. 4⁰.

Genanntes Schriftchen ist die Kritik eines nur drei Oktavseiten umfassenden Musiktraktates, dessen Schreiber sich Dietricus nennt. Die vollständige Wiedergabe der Vorlage durch den Lichtdruck giebt dem Leser die Befugniß zu einem von der Besprechung des Herausgebers gänzlich unabhängigen Urtheil in der wünschenswerthesten Weise. Von dieser Freiheit mache ich im folgenden ausgiebigen Gebrauch und stelle das Ergebniß meiner freien Untersuchungen neben diejenigen des Herrn Herausgebers, indem ich die Nothwendigkeit einer nochmaligen Untersuchung gerade dieser überaus karg scheinenden und doch wichtigen Quelle zeigen werde.

Die Regeln, welche diese Handschrift des 14. Jahrhunderts bietet, zeichnen sich durch eine fast ärmliche Haltung aus. Ihre Knappheit hat den Gedanken an ein früheres Entstehen nahe gelegt. Ein Vergleich mit den Theoremen der vorfrankonischen Mensuraltheoretiker führt Herrn Hans Müller zu der scharf ausgesprochenen Ansicht, daß diese kurzen Regeln der ältesten Zeit der Mensuraltheorie angehören, vielleicht sogar das älteste Denkmal derselben seien. Eine kurze Zusammenstellung des Forschungsergebnisses mit demjenigen Jacobsthals, dessen »Mensuralnotenschrift des 12/13. Jahrh.« als die maßgebende Arbeit über die Anfangszeiten der Mensuralnotation vorläufig zu gelten hat, wäre zum Nutzen besserer Kontrole wünschenswerth gewesen. Das unterblieb wahrscheinlich angesichts der Bekanntheit dieses Werkes. Nun ist mit dem theoretischen Theile der mittelalterlichen Vorlage ein praktischer verbunden, beide offenbar zusammengehörig. Herr Hans Müller nimmt zwei verschiedene Schreiber beider Theile an, eine Scheidung, welche für sein vorsichtiges Urtheil spricht. Indessen bedarf es meiner Meinung nach dieser Vorsicht nicht einmal. Darin, daß das Musikstück weniger schwunghaft und schnell geschrieben ist, als die vorhergehenden Regeln, finde ich wenigstens keinen Grund, beide äußerlich zu trennen. Die Schreibweise ist im Mittelalter fast ausnahmslos steifer und archaistischer, sobald es sich um Musiktexte handelt, worauf schon Montfaucon[1] aufmerksam macht. Wie dem auch sei, innerlich gehört das Musikstück allem Anschein nach zu dem theoretischen Theile. Hat

[1] *Palaeographia graeca, Paris 1708*, s. bes. S. 231.

also der Herausgeber Recht mit seiner Behauptung, dass der Inhalt der Vorlage in die vorfrankonische Zeit der Mensuraltheorie gehört, so haben wir es hier, soweit die Veröffentlichungen reichen, mit dem ältesten abgerundeten Denkmale mehrstimmiger Musik zu thun, welches unserer Beurtheilung nach allen Seiten hin zugänglich ist. Zum ersten Male hätten wir mithin in dem Musikstücke eine echte Probe der Tonkunst aus jener bis jetzt nur ungenügend aufgehellten Periode, wo der größte Umschwung stattfand, von dem die Musikgeschichte zu berichten weiß, nämlich aus der Zeit, in welcher sich die einstimmige Musik zur mehrstimmigen zu entwickeln begann.

Wie diese Art von Musik beschaffen sei, schildert der Herr Herausgeber so: »Das beigegebene Musikstück, das in seiner musikalischen Bedeutung eines der schlimmsten Beispiele des primitiven Kontrapunktes abgiebt und mit seinen Quinten- und Quartenschritten, die übrigens wiederum einen Begriff von der Beschaffenheit des ursprünglichen Organums geben können, unsere Ohren empfindlich beleidigt, lautet . . . .« (S. 19).

Ergiebt sich nun etwa aus einer nochmaligen Kritik der Vorlage, daß ihre Abfassung in eine spätere Zeit und vielleicht mit der der Niederschrift selbst zusammen fällt, so ist ein anderer vielleicht noch gewichtigerer Erweis gebracht. Denn dann muß man annehmen, daß das ursprüngliche Quintenorganum nicht allein in die ältesten Zeiten der Mensuralnotation fällt, sondern daß es sogar noch in der so späten Zeit des 14. Jahrhunderts grundsätzliche Verwendung fand, wie ja das Musikstück deutlich genug beweisen würde. Das moderne musikalische Gefühl dürfte wohl von beiden Folgerungen wenig befriedigt sein und, wenn einmal die eine von ihnen nothwendig ist, wünschen, daß das barbarische Quintenorganum wenigstens auf die ältere Zeit beschränkt bliebe. Indessen sagt ein allgemeingiltiger Grundsatz der Musikforschung, daß die Entwickelung der Tonkunst sich nicht um die Forderungen moderner Ästhetik gekümmert hat, und ein neuer schlagender Beweis für seine Richtigkeit scheint durch vorliegendes Tonstück erbracht. Es handelt sich hier also keineswegs um eine so kleine Bereicherung der musikgeschichtlichen Literatur als es die Kürze vorliegender Abhandlung könnte vermuthen lassen. Der unscheinbare Quinten- und Oktavensatz regt weit wichtigere Überlegungen an. Die so oft zweifelnd gestellte Frage: Ist es wirklich möglich, daß die Musik jemals in ihrer Gesammtheit, und ganz insbesondere die Gesangsmusik, Quinten- und Oktavenparallelen durchgängig anwenden konnte und mit dieser Bevorzugung ihr Gefallen an denselben ausdrückte? — diese Frage findet hier mit einem entschiedenen Ja ihre Beantwortung. Da sich indessen der Herr Herausgeber auf eine nähere Begründung seiner oben wiedergegebenen Ansicht nicht eingelassen hat, so halte ich es für die Pflicht einer Kritik, auf die freistehende Möglichkeit einer gegentheiligen Ansicht hinzuweisen, denn eine Entscheidung dieser Frage ist weder bisher endgiltig herbeigeführt worden, noch wird sie durch das soeben in Frage stehende mittelalterliche Musikbruchstück geboten, wie sich hier erweisen soll.

Halten wir uns zuerst an die theoretischen Regeln der kleinen mittelalterlichen Abhandlung, so kann man ohne Vorwurf über die logische Haltung derselben wohl auch anderer Meinung sein, als der Herr Herausgeber. Es finden der Reihe nach Besprechung die *Modi, Notae, Ligaturae, Pausationes:* eine Disposition, die in vielen Traktaten der Mensuralisten eingehalten wird, also diesem Traktate nicht besonders als Verdienst zukommt. Es ist eine verbreitete, aber falsche Ansicht, daß man dem Mittelalter, besonders dem frühen, die Dispositionsschärfe nicht zutrauen müsse, wie man sie etwa von heutigen Abhandlungen erwarte. Im Gegentheil liegt gerade die Chrie dem Mittelalter weit mehr am Herzen als uns, und man braucht

nur auf die Dispositionen eines Guido von Arezzo und Franco von Cöln zu schauen, — der eine diesem Traktate vorgängig, der andere nach Meinung Hans Müllers nachfolgend, — um in obiger Disposition nicht eine besondere Meisterschaft zu erblicken. Es liegt mir daran, zu zeigen, wie der Traktat vielmehr eher an einen Schüler als einen Meister erinnert. Je weiter nämlich der mittelalterliche Verfasser vorschreitet, desto mehr hat der Herausgeber nöthig, offenbare Ungeschicklichkeiten desselben zu berichtigen. So waren die Notenbeispiele, welche zur Erklärung der Regeln dienen sollten, in der zweiten Hälfte der Abhandlung fast sammt und sonders der Verbesserung bedürftig, ja der ganze zweite Theil ist so aphoristisch, daß der Herr Herausgeber schwerlich zu den Regeln die rechte Fassung würde haben geben können, wären ihm nicht die Abhandlungen von Mensuralisten wie Franco und den übrigen zu Hilfe gekommen. Schließlich aber bricht die Theorie ganz ab, sodaß die Zeichen für die Pausen überhaupt fehlen. Herr H. Müller sieht letztere in den 4 Strichen weit unterhalb des Traktates, aber diese Auffassung dürfte wenig haltbar sein. Die Note des Herausgebers dazu auf S. 7 zeigt zur Genüge, wie sehr auch er das Gekünstelte seiner Erklärung empfindet. Wer jene Striche vielleicht als eine Rostralprobe eines vierlinigen Choralnotensystems ansehen wollte, hätte meiner Meinung nach weniger eine Widerlegung zu befürchten[1].

Das alles halte man mit der Thatsache zusammen, daß der Schreiber bei einer kaum nennenswerthen Schreibermühe seinen Namen Dietricus in einem Hexameter zu verewigen der Mühe werth gefunden hat; so wird man auf den Gedanken kommen müssen, daß wir es hier mit einer Arbeit zu thun haben, die dem Dietricus recht sehr schwer fiel. Ein Kopist hätte bei so nichtssagender Mühe kaum seinen Namen in einem Verse verherrlicht, was übrigens für jene Zeit, welche Hans Müller ansetzt, bei lateinischen Schreibern überhaupt noch nicht gebräuchlich war. Auch hätte ein Schreiber, wenn er den Namen Dietricus als den des ursprünglichen Verfassers gekannt hätte, sicher das übliche *Incipit* oder wenigstens *Explicit tractatus Dieterici de musica* nicht unterlassen. Wir haben vielmehr allen Grund, in dem Schreiber dieser, nach ziemlich sicherem Ausweis der Paläographie aus der ersten Hälfte des 14., frühestens aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Handschrift offenbar den jugendlichen Verfasser Dietricus selber zu erblicken. Das heißt aber nichts anderes, als: die Regeln, welche hier gegeben werden, sind nicht die der ältesten Periode der Mensuraltheorie, sondern vielmehr die einer späteren Zeit der schon längst herbeigeführten Klärung derselben. Für diese späte Zeit würde aber der Traktat kaum einem achtenswerthen Theoretiker zugeschrieben werden können, sondern im günstigeren Falle nur dem Schüler eines solchen, also nur einen secundären Werth für die Musiktheorie besitzen. In der That weist denn auch das Musikstück auf eine spätere Zeit der Mensuralnoten (um diesen etwas zweifelhaften Ausdruck zu gebrauchen) hin; denn es verwendet sehr häufig die Doppellänge in einer für das 12. Jahrhundert nicht bezeugten Form statt . Ferner fehlen in den Regeln die fünf- und sechsgliedrigen Ligaturen, welche doch

[1] Ich füge den offenbaren Ungeschicklichkeiten, deren Herr H. Müller auch für das nachfolgende Musikstück mehrere aufzählt, noch die falsche Schreibart *sive* hinzu in dem Passus *punctum sive nota simplex sine cauda*, Facsimile Spaltseite 1, Zeile 8 v. u. Hier will ich zugleich bemerken, daß die Lesart der Handschrift (Facsimile Spaltseite 2, Zeile 7 v. o. und Übertragung S. 6, Zeile 1 v. o.): *Notarum compositarum quaedam habet duo puncta .... quaedam plura* der Änderung »*habent*« nicht bedarf.

im Musikstück öfter in Gebrauch genommen werden. Schließlich enthält der Tonsatz Notenformen, die entweder auf eine ungeübte Hand zurückdeuten, oder aber von dem Verfasser des Stückes, falls er jener behaupteten frühen Zeit angehören sollte, eigens erfunden worden sein müßten, da sie sonst für damals schwerlich nachzuweisen sein dürften. Hierher gehört die einem *B quadratum* ähnliche Ligatur [1]. Der Strich der *opposita proprietas* widerspricht dem in den Regeln aufgeführten Werthe der Ligatur, denn nach letzteren hat ja die erste Note bereits die Kürze; sie könnte nur aufgelöst werden. Ferner rechnet hierher als Dietricisch originär [2]. Andere bespreche ich später. Der Ungeschicklichkeiten im Satze nennt der Herausgeber selbst sehr viele, ja an einigen Stellen sind offenbare Lücken. Wie in den Regeln, so nehmen gegen den Schluß des Stückes die Fehler immer mehr zu, und das Schlußwort des Textes »*accende*« findet, trotz des musikalisch übergenügend ausgedehnten Endes, gar keine Verwendung. Nach Schülerart blieb die Arbeit unfertig, sowohl im theoretischen wie praktischen Theile.

Wir sind es dem ernsten Mittelalter schuldig, daß wir nicht deshalb ein höheres Alter vermuthen, weil sich Unbeholfenheit zeigt. Andererseits aber ist es unsere Pflicht, etwaige Unbeholfenheit nicht mit Schülerhaftigkeit zu verwechseln. Sehen wir also zu, ob der Inhalt des Bruchstückes ungünstige Schlüsse nicht doch vielleicht verbietet, so sehr auch die äußere Form eine minderwerthige Urheberschaft vermuthen läßt. Herr H. Müller führt die zahlreichen Unklarheiten auf Fehler des späteren Schreibers, die prinzipiellen Mängel aber des Inhaltes auf die Alterthümlichkeit der Entstehung zurück. In der That finden wir eine derartige Enthaltsamkeit des Inhaltes, wie sie vorliegender Traktat in hervorragendem Maße bietet, auch bei den ältesten uns bekannten Mensuralisten wieder. Dennoch muß darauf hingewiesen werden, daß aus dieser Thatsache sich überhaupt ein sicherer Schluß nicht herleiten läßt, ebensowenig als aus den übrigen von Herrn H. Müller angeführten Beobachtungen: daß nämlich Dietricus weder Definitionen noch *termini technici* kennt — ein Umstand, der eher für einen scriptumanfertigenden Schüler als für einen Theoretiker spricht; daß ferner die Brevis bei ihm Punctum, bei Franco von Cöln aber und den Späteren *punctus* heißt; daß er *oppositum proprietatis* sagt statt des allgemeiner gebräuchlichen *opposita proprietas*; daß er nach Weise älterer Mensuralisten die Ligaturen nach der Anzahl der verbundenen Töne statt nach ihrer *proprietas* gruppirt u. ä. Das alles sind Merkmale durchaus äußerer Natur, welchen durch die von mir angeführten Umstände ebenso äußerlicher Art bereits begegnet wird.

Innere Gründe, die für das behauptete höhere Alter der Vorlage sprächen, finden sich weit weniger, wie das allerdings auch in dem Wesen dieses kurzen Traktates liegt. Die vergleichende Tabelle der (rhythmischen) Modi [3] ist dafür ein unsicherer Beweis. Walter Odington, den Jacobsthal an das Ende der franconischen Zeit und Hans Müller auch erst an die siebente Stelle der Mensuraltheoretiker stellt, hat noch dieselben Modi als unser Dietricus. Denn die Abweichung in Betreff des sechsten Modus, welche Hans Müller zwischen beiden behauptet, findet nicht statt. Die Angabe für denselben [4] weist auf lauter *breves* und *semibreves* an, was von H. Müller nur willkürlich als ♦♦■■ gedeutet wird. Richtiger wird

[1] Facsimile, Seite 2, Zeile 1, erste Division, auf *sancte*. Übertragung Takt 36.
[2] Facsimile, Seite 2, viertletzte Division, Übertragung (auf S. 18 f.) Takt 131.
[3] S. 9.
[4] Jacobsthal, S. 35.

man diese Angabe so deuten müssen: entweder lauter *breves* ■■■■ oder aber lauter *semibreves* ◆◆◆◆. Denn man möge wohl im Auge behalten, daß beide Notengattungen anfänglich immer summarisch abgehandelt wurden, weil man die *semibrevis* nur als eine Abart der *brevis* betrachtete. Sicher steht wenigstens fest, daß aus diesem zweifelhaften Unterschiede in der Hans Müller'schen Tabelle ein giltiger Schluß ebenfalls nicht gezogen werden kann.

Jacobsthal stellt als wichtigstes Kennzeichen für die vorfranconische Theorie der Mensuralisten die geringe Ausbildung der Ligaturen auf. Aber gerade an Ligaturen ist Dietricus so reich, daß er sich aus ihrer Menge selbst nicht auszufinden vermag und hier dem Fehler einer starken Unklarheit verfällt, welche den Herausgeber zu mehrfachen Berichtigungen zwingt. Für die Messung aber der Tonzeichen weiß auch Herr Hans Müller keine tiefergehenden Gründe beizubringen, welche für die Alterthümlichkeit ein entscheidendes Wort sprechen könnten. In der genauen Tonmessung, d. h. jenem Prinzipe, das eben durch die ältesten Mensuraltheoretiker eingeführt werden sollte, wobei also besondere Abweichungen der einzelnen unter einander am ehesten zu vermuthen stünden, ist der einzige Unterschied des Dietricus gegenüber dem späteren Franco von Köln die Darstellung der dreigliedrigen Ligatura *cum proprietate*, nämlich durch *longa brevis longa*, statt wie bei Franco *brevis brevis anceps;* beziehungsweise derjenigen *sine proprietate* durch *brevis longa brevis* statt *longa brevis anceps*.

Also: *cum proprietate* Dietricus [Noten] Franco [Noten]
sine - - [Noten] - [Noten].

Hier liegt ein wirklich tiefer gehendes Merkmal vor, — wenn nicht ein Versehen des Schülers. Denn in ersterem Falle tritt, sobald eine *nota caudata* vorhergeht, in der That Franco's Messung statt der von Dietricus gegebenen ein, wie die Regeln selbst besagen[1].

Auch hat dieselbe Note in anderen Verbindungen *cum proprietate* den Werth der *brevis*, wie ihn Franco angiebt: z. B. [Ligatur] = [Noten]. Wie sehr sich Dietricus hier überhaupt ungewiß war, beweist sein Versehen kurz danach, wo er [Ligatur] statt [Ligatur] schreibt. Auch hat Dietricus eine Ligatur [Ligatur] = [Noten]. Garlandia, bei welchem sie sich ebenfalls findet, löst sie richtiger mit [Noten] auf; denn da der Proprietätswerth = [Noten] ist, diese Ligatur aber ihrer Form nach eine einzige Note bildet, so mußte das *sine proprietate*-Verhältniß sich auf die Mensur der ganzen Form beziehen, ihren Werth also umkehren. Bei Dietricus bezieht sich das *sine proprietate* nur auf die obere Note, die untere bleibt, sonderbarer Weise, nach wie vor Brevis.

Das sind alles unzweifelhafte Unklarheiten. Sie sprechen nicht eben stark zu Gunsten einer maßgebenden Stellung des Traktates. Alles weist darauf hin,

[1] Ich gestatte mir hier die Anmerkung, daß die Hilfstafel zum Auflösen der Mensuralnoten am Schlusse der Müller'schen Abhandlung in Bezug auf die Nebenform der *Ligatura binaria cum proprietate* eine Unklarheit enthält. Die Formen [Ligatur] und [Ligatur] müssen aufgelöst werden mit [Noten] statt [Noten]. Ferner giebt daselbst die Form [Ligatur] statt [Ligatur] leicht zu Irrthum Veranlassung.

daß dessen Verfertiger eine große Beachtung als Musikschriftsteller nicht verdient, daß somit seine Lehren mit großer Vorsicht aufgefaßt werden müssen. Und eben diese Vorsicht erheischt, dem Denkmale keinen höheren Werth beizulegen, also auch nicht den eines ehrfurchtgebietenden Alters.

Ich gehe zur positiven Beweisführung über. Es wäre unrichtig zu meinen, daß die Bildung der sogenannten Mensuraltheorie aus einer Opposition gegen die älteren Theorien heraus entstanden sei, weil man deren alter Neumenschriften überdrüssig gewesen wäre. Das behaupteten erst spätere Mensuralisten, wie Johann de Muris, nachdem der Zusammenhang zwischen der neuen und der alten Tonschrift kaum noch erkennbar geblieben war; und wenn Hucbald und Guido allerdings schon lange vorher auf die Neumen gescholten hatten, so bezogen sich ihre Klagen nur auf Dinge, welche durch die endgiltige Einführung der Notenlinien und die Verschmelzung der vielen verschiedenen Neumenarten im 11. Jahrhundert ihre Erledigung gefunden haben. So viel sagen uns die älteren Mensuraltheoretiker selbst, daß sie es ursprünglich nicht auf Bildung einer neuen Notenschrift, sondern auf eine metrische Präzisirung der alten absahen. Man behielt die Formen der Neumen und ihre Bedeutung bei, so lange man nur konnte. Die Einmüthigkeit in Beziehung auf diejenigen Notenformen, welche — theils nach Zeugniß der Mensuralisten selbst, theils nach Ausweis der Benennungen, wie es *Plica, proprietas* und derartige sind, theils schließlich nach der aus Vergleich mit den Neumenformen zu gewinnenden Überzeugung — zuverlässig auf althergebrachte Neumen zurückführen, läßt sich bis auf spätere Zeiten der Mensuraltheorie beobachten. Longa, Brevis, Semibrevis, Plicae, die einfachen Proprietäten, die Porrectusligatur, sie alle hatten ihre Vorbilder nachweislich in den Neumen und behielten nicht nur ihre Gestalt, sondern sogar eine einheitliche metrische Bedeutung und tonische Verwendung zum mindesten bis auf die franconischen Zeiten bei. Von allen älteren Mensuralisten würde hierin aber unser Dietricus, vorausgesetzt, daß er wirklich in die ältesten Zeiten gehört, eine Ausnahme machen. Das ist um so verwunderlicher, als sich sein Traktat doch an solche Kreise zu wenden scheint, bei denen es einer Begründung der Abweichungen vom Herkömmlichen nicht mehr bedurfte. Nicht allein verwendet er trotzdem Notenformen, wie die bereits oben genannten, die sich fast ausschließlich nur bei ihm finden, sondern auch solche, die an ganz späte Notationsweise, an die des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts viel zu stark erinnern, als daß man glauben könnte, sie ständen außer Zusammenhang mit derselben. Ich meine besonders die Form der Plica. Die Mensuralisten bis in die franconische Zeit stimmen gerade in Bezug auf die Plicaform allesammt überein, so viele Gestalten sich auch unter diesem Namen vereinigen, ihre Reihe ist bei allen die gleiche. Dietricus hingegen kennt für die *Plica longa descendens*, deren Gestalt fast bei allen diese ist: [note], schon die im 15. Jahrhundert gebräuchliche Form [note], welche sich z. B. in einer Sammlung Messen aus genanntem Jahrhundert in Neapel[1] ausschließlich verwendet findet. Dabei möge man wohl berücksichtigen, daß die Vermischung der Plica mit den Proprietätsstrichen eine bedenkliche Unklarheit bekundet. Denn Dietricus erklärt kurzweg jeden Strich für Plica, der nicht vom Notenkörper rechts abwärts führt, also auch die Proprietätsstriche. Ebenso liegen Mißverständnisse alter Pliken vor, die *Plica descendens brevis* des Dietricus [note] (für [note]) ist wahrscheinlich nur eine mißverstandene Figur der Plica in der Verbindung: [notes].

[1] Bibl. naz. VI. E. 40.

Jene alten Neumenformen des *cantus planus* entbehrten nun keineswegs der Mensur, wie man oft anzunehmen geneigt gewesen ist. Eine durchaus abzuweisende Ansicht ist z. B. die von Jacobsthal[1], daß dort alle Noten gleichmäßig lang waren. Schon das Singen einer metrisch sehr wechselvollen sprachlichen Unterlage bedingte eine metrische Verschiedenheit auch der Töne des Gesanges. So bestand eine auf Approximativschätzung gegründete Mensur, welche sich sogar für die ältesten Zeiten der Neumationen direkt nachweisen läßt. Als man versuchte mehrstimmig zu schreiben, da reichte die Metrik der Sprache natürlich nicht mehr aus; denn wollte man hier, wo nicht alle mehr dasselbe sangen, die Messung der Töne der Approximativschätzung anheimstellen, so konnte man nur schwer zu einem gedeihlichen Vortrage der Musik gelangen. Man kam also ganz nothwendigerweise zu dem Wunsche, die Zeitverhältnisse der Noten zahlengemäß unzweideutig festzusetzen, d. h. nicht indem man die alten Notenformen als völlig unbrauchbar abwarf, was sie doch nicht waren, sondern indem man die ihnen innewohnende Ausdrucksfähigkeit für Mensur bis zu arithmetischer Präzision zu steigern suchte.

Wie sehr man die alten auf der Sprachrhythmik beruhenden Anschauungen zu halten suchte, beweisen die ausdrücklichen Erklärungen der Mensuralisten. So sind die rhythmischen Modi nichts als eine Anlehnung an die prosodischen Formen der Versfüße, Spondeus, Trochäus, Jambus, Dactylus und den selten gebrauchten Anapäst. Hierbei muß man daran denken, daß die ganze christliche Hymnenpoesie sich im Laufe der Zeiten auf nur wenige Versarten beschränkt hatte, nämlich nahezu ausschließlich auf sapphische Strophe und *versus leoninus*, und diese boten eben keine anderen Versfüße dar als die genannten. Ebenso gehen die Pausenzeichen auf einen aus sprachlichen Rücksichten erwachsenen Gebrauch in den Neumennotationen zurück. In Handschriften des ausgehenden 11. Jahrhunderts findet man bereits die Divisionsstriche in den Linienneumationen, hier aber nur, um die Zusammengehörigkeit der Noten zu einem Worte anzudeuten. Wo ein Wort, selbst wenn es einsilbig ist, abschließt, findet sich ein kleiner Strich zwischen den Neumen, der bei einem gleichzeitig eintretenden Satz- oder gar Versabschnitt entsprechend länger ausfällt. So durchgehends in einem Neapolitaner Codex[2]. Daß von diesem Gebrauche die Pausenzeichen ihren Ursprung nehmen, ist bis zur Sicherheit nachweisbar. Ja schon im 11. Jahrhundert ebensowie noch in ganz später Zeit nannte man die Pausae auch Neumae[3]. Darum halte ich es auch für höchst unwahrscheinlich, daß in der ersten Zeit der Mensuraltheorie die Pausen sollten schon so bestimmt mensurell regulirt gewesen sein, wie Herr H. Müller glaubt annehmen zu müssen. Wenn das aber bei Dietricus wirklich der Fall ist, so spricht das meines Erachtens gerade für eine spätere Entstehungszeit seines Traktates.

Die Prosodie nahm ferner ein Grundmaß an, welches die Musiker als *brevis* oder *tempus* ebenfalls ihrer Messung zu Grunde legten. Wie in der Prosodie galt nun auch hier die *longa* zweien *breves* gleich, d. h. *longa* : *brevis* = 2 : 1. Das scheint mir so folgerichtig, daß ich mich über Herrn H. Müllers Zweifel[4] an den ausdrücklichen Angaben der Schriftsteller von der ursprünglichen zweizeitigen Longa verwundern muß. Er verwechselt dabei, so scheint es, die Zweizeitigkeit

[1] a. a. O. S. 15.

[2] Bibl. naz. VI. G. 29.

[3] Gafori, Mus. prat. L. II. Cap. 8. D. Fabio Sebastiano Santoro, Scola di canto fermo.... Napoli 1715. S. 30. N. A. Janssen, Les vrais principes de Chant gregorien, Malines 1845. S. 29.

[4] S. 11.

der Longa mit der des Taktes, von welch letzterem Odington in der von Müller angezogenen Stelle gar nicht redet. An der ursprünglichen Zweizeitigkeit der Longa ist schon deshalb nicht zu zweifeln, weil ohne diese ein dreitheiliger Takt gar nicht hätte entstehen können. Denn sollen sich beide zu einem Takte zusammensetzen, wie das der weitaus häufigere Fall auf Grund der ungemein beliebten sapphischen Strophe war, so muß die Longa 2, die Brevis aber 1 *tempus* messen, will man anders 3 *tempora* für einen Takt erhalten. Andrerseits aber, wo beide Notengattungen nicht zusammengemischt wurden, war es ganz gleichgiltig, wie viel Tempora man für jede derselben ansetzte. Hatte man eine Reihe gleichartiger Noten, und setzte jede einem Tempus gleich, so war ganz dasselbe Verhältniß hergestellt, wie wenn man für jede 2, 3, 4, 5 oder soviel Tempora man nur wollte, annahm; dadurch konnte nur die Schnelligkeit oder Langsamkeit des Vortrags, also das, was wir heute *tempo* nennen, verändert werden, nicht aber das Verhältniß der Notenwerthe zu einander. Somit ist auch hier gegen eine zweizeitige Longa gegenüber einer einzeitigen Brevis nicht das mindeste einzuwenden: ▀ ▀ ▀ ▀ = 2 2 2 2 und ■ ■ ■ ■ = 1 1 1 1. Hätte man ursprünglich auch schon eine Semibrevis in die Rechnung mit einbezogen, was man jedoch nicht that, dann könnte es vielleicht natürlicher scheinen, die Longa ▀ mit 3, die Brevis ■ mit 2 und die Semibrevis ♦ mit 1 anzusetzen; aber als **absoluten** Werth der Longa drei Tempora zu verlangen, wäre auch dann ebenso undurchführbar gewesen, sonst wäre man auf ein fünftheiliges Verhältniß des Longa-Brevis-Taktes (3 + 2 oder 2 + 3) hinausgekommen. Zudem besagt auch der Name Semibrevis, daß diese die Hälfte der Brevis angab. Somit gelangt man auf allen Wegen zu dem folgenden Verhältniß: 1 Longa = 2 Breves (= 4 Semibreves). Dabei nehme man in Obacht, wie mit diesem Verhältniß allen Ansprüchen der einfachen Mensur genügt werden kann; denn es läßt sich auf gleich leichte Weise der gerade, ungerade und zusammengesetzte Takt damit ausdrücken. Dieselbe Reihe von Longae oder Breves kann zwei-, drei-, vier- u. s. w. theilig aufgefaßt werden, ganz nach Belieben oder Erforderniß, je nachdem man 2, 3, 4 u. s. w. der gleichartigen Noten in Gruppen zusammenfaßt,

z. B. 

So selbstverständlich das scheint, so wichtig ist es auch. Wollte man den Zweitakt haben, so brauchte man nur demgemäß abzutheilen und erhielt dann ▀ = 2 Breves, während man bei einer Dreitheilung erhielt ▀ = 3 Breves, denn sobald man nur **alle** Gruppen auf **eine** einzige gleichartige Reihe zurückführen konnte, so blieb es sich ja, wie oben ausgeführt, völlig gleichgiltig, mit welchem Zeitwerthe man die Obertheilung messen mochte. In dem ersten Falle war also die Longa = 2, im letzteren = 3 Tempora, d. h. der Werth einer Longa, im Sinne einer Takteinheit genommen, ist schwankend, und schon deshalb liegt die Vermuthung nahe, daß sie erst später zu der Bestimmung des Taktregulators gelangt ist. Dadurch wird erst jene merkwürdige Regel der sehr alten *Discantus positio vulgaris* verständlich: daß man dem Werthe einer zweizeitigen Longa nebst einer einzeitigen Brevis (zusammen = 3 Zeiten), vier Breves gleichsetzen kann[1]. Wohlgemerkt, der betreffende Theoretiker sagt vorsichtig und sehr richtig 4 Breves und nicht 2 Longae. Denn sonst würde ja die zweitheilige Longa das Grundmaß der Takteintheilung sein, allen Berichten zufolge war es aber ursprünglich die Brevis, und nach ihr richtete sich der Werth der Longa. Es ist also eine irrige Auffassung Hans Müller's[2], daß umgekehrt die Longa für die Brevis maßgebend gewesen wäre, in-

[1] Jacobsthal S. 40. No. 4.
[2] S. 10. 11.

dem er durchaus behauptet, sie habe den absoluten Werth von 3 Tempora, oder Breves, was damals dasselbe ist, besessen.

Anders freilich gestaltet sich die Sachlage, sobald eine Gruppe gleichartiger Noten mit einer Gruppe gemischtartiger zusammengesetzt werden soll. Denn hier hält es schwer, die sämmtlichen Gruppen so in ausgleichende Longen zusammenzuziehen, daß beim Vortrag die verschiedenartige Entstehungsweise der letzteren sich nicht in stetem Taktwechsel, oder sagen wir besser in unrhythmischer Regellosigkeit hätte bemerklich machen sollen. Nehmen wir beispielshalber folgende Notenreihe an: ■ ■ | ■ ■ so erhalten wir drei Longae, welche gleich lang sind oder im Sinne späterer Mensuralisten eine gleiche Anzahl von Tempora haben, und doch verschiedenartig untergetheilt, d. h. von einer verschiedenen Anzahl von Breves sind. Dasselbe Verhältniß stellt sich dar in der Reihe ■ ■ | ■ ■. Hier sind die Einheitsnoten 3 Longae, die eine ist in Longa + Brevis, beide andere gar nicht untergetheilt. Ebenso konnte man nur schwer eine Gruppe von 5 Breves u. ä. einheitlich komprimiren, immer erhält man Obertheilungen mit gleicher Anzahl von Tempora aber ungleicher Zahl von Breves. Hieraus ergiebt sich, daß *tempus* keineswegs gleichbedeutend mit *brevis* ist. Die ältesten Mensuralisten aber kennen diese Unterscheidung nicht, ihnen ist *tempus* und *brevis* gleichbedeutend, — eben weil sie diese Scheidung nicht nöthig hatten. Die Musik ihrer Zeit nahm die Komplikation eines steten Taktwechsels zuerst gar nicht in Betracht. Dann genügte die Aufstellung von Modi, in welchen der Taktwechsel nur nach einem gewissen rhythmisch befriedigenden Abschluß eintrat, und erst unter den rechnenden Händen der späteren Mensuralisten fanden sich die ungleichartigen Elemente zusammen, die man nunmehr gleichartig zu machen suchte so gut es ging. Ausgehend von der häufigsten der Notenverbindungen Longa + Brevis = 3 Zeiteinheiten, stellte man das Gesetz der Dreitheilung auch für die Reihen gleichartiger Noten auf, weil sich dieser Ausgleich der arithmetischen Schwierigkeiten als der praktischste erwies, und so entstanden die Regeln über die Perfektion und alle jene feinen Unterschiede, aus denen sich nur ein klarer Kopf herauszufinden wußte, und selbst diesem boten sich oft unüberwindbare Schwierigkeiten. Ja die alte Approximativschätzung hat bis heute nicht aus unserem Notensystem verbannt werden können.

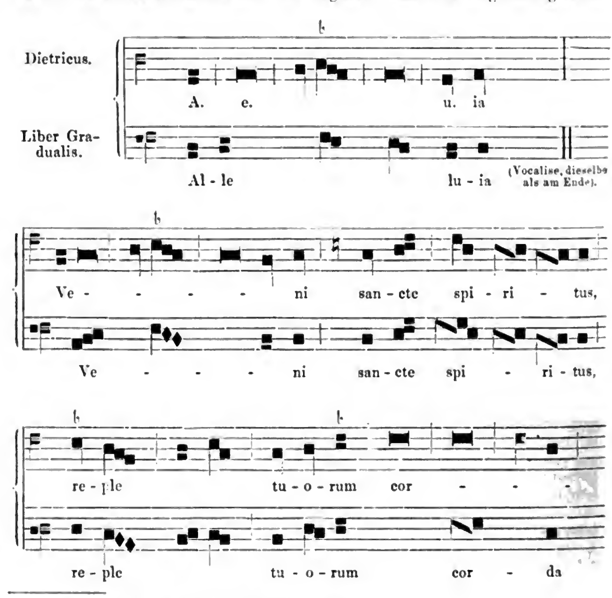
Ziehen wir nunmehr hieraus unsere Schlüsse für die Altersbestimmung des Dietricus-Traktates. Von einer absoluten Dreitheiligkeit der Mensur kann für die Entstehungszeit der Mensuraltheorie keine Rede sein; und umgekehrt, wo die Zwangsdreitheilung eine durchgehende ist, kann von einer Entstehungszeit der Mensuraltheorie nicht gesprochen werden. In der That enthalten sich denn auch die *Discantus positio vulgaris*, der Anonymus VII, Garlandia einer solchen apodiktischen Forderung und lassen für die seltneren Fälle einer Mischung ungleichartiger Notenreihen der freieren Messung Raum[1]. Die betreffenden Stellen in den Schriften derselben hat Jacobsthal im Sinne der Dreitheiligkeitstheorie auszulegen gesucht; aber wie er selbst sagt, ohne Sicherheit. Bei Dietricus jedoch ist das Dreitheilungsprinzip so maßgebend, daß nicht einmal, wie doch bei den übrigen, der Rest einer Erinnerung sichtbar bleibt daran, daß es auch einmal anders war.

Nunmehr tritt jene in der Einleitung als die für die moderne Ästhetik ungünstigere bezeichnete Schlußfolgerung in ihr Recht. Stammt der Traktat nicht aus den ersten Zeiten der Mensuraltheorie, sondern trifft Schreiber und Verfasser in einer Person des 14. Jahrhunderts, Dietricus, zusammen, so liegt die Vermuthung

[1] Vgl. z. B. Jacobsth. S. 40. Regel 4. S. 46 ff., S. 63, Nr. 3.

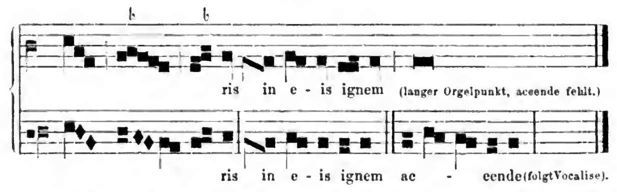
nahe, daß auch das Musikstück vom Dietricus selbst verfaßt ist. wahrscheinlich aus gleichem Grunde, aus welchem die Regeln entstanden zu sein scheinen: als Probeausweis für seine Kenntnisse und Fähigkeiten. Dann muß man aber auch zugleich annehmen, daß das Quintenorganum noch im 14. Jahrhundert nicht bloß bestanden hat, sondern den Schülern geradezu gelehrt wurde.

Das Musikstück hat zum Thema einen Allelujavers des Graduales zum Pfingstsonntage. Die Melodie, wie sie der Tenor bei Dietricus aufweist, ist fast genau dieselbe. welche noch heute in der katholischen Kirche gesungen wird[1]. Die Abweichungen in der Melodieführung bei Dietricus beziehen sich zumeist auf Verlängerung eines oder mehrerer Töne, ohne daß der melodische Faden dadurch ein wesentlich anderer würde. Nur ein Umstand ist ganz außerordentlich befremdlich, und er bewirkt, daß die Melodie des Dietricus der noch heute gebräuchlichen Kirchenmelodie gegenüber geradezu völlig verzerrt und entstellt erscheint: die Melodie ist durchweg um eine Stufe im Liniensystem zu tief gestellt, nicht also transponirt, sodaß die Intervalle der Melodie stark verändert sind, weil aus einem Halbton- oft ein Ganztonschritt wird und umgekehrt. Hier die Vergleichung beider:



[1] Liber Gradualis, Tournay 1883. S. 285 f.



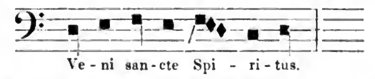


Wir stehen damit vor der Entscheidungsfrage, ob wir diese Schlüsselverschiebung der allgemeinen Tradition zur Last legen, oder aber dem Dietricus, bei dem sich die Sonderbarkeiten so wie so schon angehäuft finden, zuschreiben wollen. Sicherheit darüber wäre unschwer zu erlangen, indem man etwa gleichzeitige Kirchenmusikhandschriften, deren es genug giebt, zu Rathe zöge, aber leider steht mir äußerer Umstände wegen dieser Ausweg soeben nicht zu Gebote.

Soviel muß ja freilich bemerkt werden, daß schon der Text der Kirchenmelodie, — aber auch der des Dietricus, — auf eine fehlerhafte Überlieferung klar hinweist, denn der Vers deutet einen jener beliebten vierfüßigen Jambenvierzeiler an, welchen auch das allbekannte und verwandte *Veni creator spiritus* angehört. Diese rhythmische Fassung lag sicherlich auch Luther vor, ist aber in dem in Frage stehenden *Veni sancte spiritus* sowohl im *Liber Gradualis* als bei Dietricus nicht mehr ganz kenntlich geblieben. Ich versuche das ursprüngliche Versmaß wieder herzustellen:

Veni creátor } *spiritús* *Véni sáncte* }	Komm héil'ger Géist, Hérre Gótt
Replé tuórum córd(i)á	Erfüll mit déiner Gnáden Gút
Fidélium ét tui ámoris	Deiner Gläubigen Hérz, Múth und Sínn,
In éis ignem áccendé.	Dein brünst'ge Líeb' entzünd' in íhn'n.
Alleluia.	Halleluja.

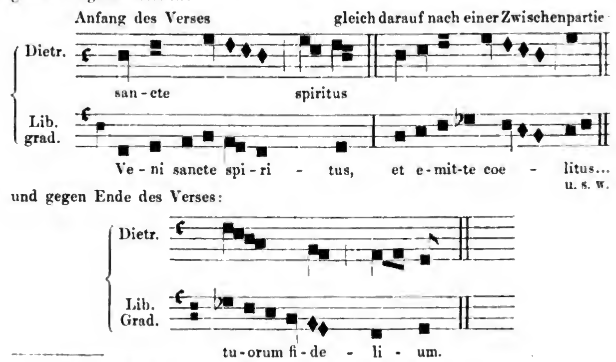
Indessen giebt Pseudo-Aristoteles, ein Schriftsteller also, der in die Zeit zwischen die von Herrn H. Müller einerseits und mir andererseits für Dietricus angenommene fällt, die Sequenz *Veni sancte spiritus* mit folgendem Anfange[1]:



[1] Vgl. auch G. Adler, Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. V. J. S. f. Musikwiss. 1886, S. 305, Anm.

Das ist ein sichrer Beweis, daß wenigstens die Tonart des *Liber Gradualis* für jene Zeiten als die maßgebendere anzusehen ist. Nimmt man noch die Thatsache hinzu, daß auch die Sequenz des *Liber gradualis* einen ähnlichen Anfang im I. Tone aufweist, so dürfte es wohl Niemandem mehr zweifelhaft scheinen, daß melodische Versehen auf des Dietricus Rechnung kommen, besonders wenn man die ganze bedenkliche Verfassung des Musikstückes bei ihm genauer ins Auge faßt. Dietricus läßt seinen Tenor mit einem seiner Zeit so sehr gefürchteten Tritonusgange B c d e beginnen, wenn man Herrn H. Müllers Übertragung Glauben schenken darf; und es schließt der Tenor ab mit einem überlangen Orgelpunkt, der in Anbetracht des Textes eine starke grammatikalische Sünde enthält, indem er das *Verbum finitum »accende«* unmöglich macht. Auch sonst ist bei weitem nicht alles in Ordnung und es lassen sich bei einer strengen Prüfung noch mehr Unzuträglichkeiten aufzählen, als der Herr Herausgeber so schon thut. An Abweichungen des Dietricus von der *Liber gradualis*-Melodie bemerke ich das Fehlen zweier Töne in der Ligatur der ersten Silbe des *Spiritus*, welches die vom Herrn Herausgeber an dieser Stelle gerügte Unregelmäßigkeit hervorgerufen hat; ferner die Abweichung des Dietricus in der Mittelsilbe desselben Wortes (2te Ligatur c H c statt d H c, welche ebenfalls eine grobe Unzuträglichkeit beseitigen hilft. In der Mitte des Wortes *corda* fehlt wiederum der von den Regeln geforderte Tonzeitwerth — kurz, es ist kein Zweifel, daß der Tenor des Dietricus gegenüber der Gradualmelodie die fehlerhaftere Fassung aufweist; nicht umgekehrt, da ja durch die Redaktion des *Liber gradualis* die aus Mensur- und anderen Gründen vom Herrn Herausgeber festgestellten Mängel in der Fassung des Dietricus-Tenors erklärt und zum großen Theil auch beseitigt werden.

Nunmehr wollen wir die Fassung der Oberstimme und ihr Verhältniß zum Tenor prüfen. Die zweite Stimme ist wohl schwerlich die Durchführung einer dem Dietricus bereits gegebenen Melodie. Dennoch erinnert sie hier und da stark an die bereits erwähnte und dem *versus alleluiaticus* folgende Sequenz desselben Graduals *Veni sancte spiritus*, wie sie noch heute im Gebrauch ist[1]. Man vergleiche folgende Stellen:



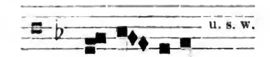
[1] Liber gradualis u. s. w. S. 286.

Eine Anlehnung auch an diese Sequenzmelodie scheint also bei Dietricus nicht ganz ausgeschlossen, aber sie ist sicherlich nicht so deutlich hervorgedrängt, daß man glauben könnte, etwaige Oktaven- oder gar Quintenparallelen habe der Tonsetzer ihr zu Liebe mit in den Kauf genommen. Vielmehr sind solche so durchgängig in Anwendung gebracht, daß man entweder die Absicht, Quinten- und Oktavengänge hervorzubringen, zugeben, oder aber in der sich darbietenden Fassung einen principiellen Fehler, etwa in der Stellung der Schlüssel, vermuthen muß.

Hier fällt denn sogleich in die Augen, daß der Herr Herausgeber, um nur die vorliegende Fassung halten zu können, sich genöthigt sah, dem ganzen Satze ein ♭ vorzuzeichnen, während doch das Stück in C-dur steht, mit C beginnt und in C endet. Die Handschrift hat diese Schlüsselvorzeichnung nicht. Das Erniedrigungszeichen des ♭ war ja im Mittelalter durchaus nur accidentiell, d. h. ein zufälliges und kein Schlüsselvorzeichen. Nur im *genus molle*, d. i. in der Transposition kam das Zeichen zu allgemeinerer Geltung; und obgleich im Mittelalter thatsächlich die dritte authentische Tonart (F-f) so gut wie immer, und der erste plagale (oft auch derselbe authentische) Ton meistentheils das ♭ in Anwendung brachte, so müßte der Schreibgebrauch desselben, als wirklicher Vorzeichnung im modernen Sinne, denn doch erst als geschichtliche Thatsache erwiesen werden. Das ♭ diente fast ausschließlich dazu, harmonische Unzuträglichkeiten, besonders die Härte des *diabolus in musica*, des Tritonus, in jedem einzelnen Falle zu vermeiden. Hier aber hat der Herr Herausgeber, der Handschrift und der Musikgeschichte entgegen, das bloße Accidenzzeichen zu einem durchgehenden Vorzeichen erhoben, um im Gegentheil die scheinbar im Stücke beabsichtigten harmonischen Härten erst zu voller Geltung bringen zu können. Hierdurch kam denn auch gleich zu Anfang des Stückes ein großes *B rotundum* zu Tage, welches in dem Tonsystem der damaligen Zeit gar nicht existirt, sowie mit ihm ein Tritonusgang in die ursprüngliche Melodie, welcher ebenso bedenklich ist. Ferner fragt man sich vergeblich, was zu Anfang der zweiten Seite des Facsimile wohl das Aufhebungszeichen ♮ unterhalb der F-Linie heißen möchte, denn in irgend welcher Beziehung zu dem von H. Müller angenommenen ♭-Vorzeichen müßte es doch stehen; — kurz es treten Bedenklichkeiten in solcher Zahl auf, daß sich von allein der Gedanke, schon nahe genug gelegt durch die falsche Tonart der Tenormelodie, einstellt, es möchte hier eine durchgehende Schlüsselverschreibung vorliegen. Und in der That braucht man nur den F-Schlüssel eine Linie tiefer zu stellen, um zu einem selbst für moderne Ohren leidlichen Tonsatze zu gelangen, in welchem statt der Quinten- und Oktavenparallelen sich vielmehr die Herrschaft der Terzen- und Sextengänge in so hellem Lichte zeigt, daß der Satz völlig quinten- und oktavenrein wird.

Obgleich sich dabei eine harmonische Mißhelligkeit einstellt, indem das Stück mit einem Sextengang beginnt, worauf die Sexte orgelpunktartig liegen bleibt, so sind doch die Vortheile, welche eine derartige Verrückung des Schlüssels ergiebt, viel zu zahlreich, um ohne stärkere Gegengründe einfach übersehen zu werden. Nur das eine wichtige Bedenken kann ich gelten lassen, daß man nämlich auch durch das Heruntersetzen des F-Schlüssels nicht zu einer Übereinstimmung der Tenormelodie mit der des *Liber gradualis* gelangt. Verschob Dietricus die Melodie nach unten um eine Stufe, so geschieht das durch unsere Änderung nach oben. Die Lösung dieser Schwierigkeit ist einfach.

Wie es gerade beim *tonus* I und II häufig geschah, so hatte man auch diese Melodie in das *genus molle* versetzt, d. h. sie um eine Quarte nach oben transponirt; Dietricus fand also etwa folgende alte Fassung derselben vor:



Der hier erscheinende C-Schlüssel weist die in älteren Handschriften gewöhnliche Form auf, wurde aber von dem späteren Dietricus mit dem F-Schlüssel verwechselt, und damit war der Fehler geschehen. Als Erinnerungszeichen an den alten Thatbestand blieben die Form des alten Schlüssels als und die von Dietricus natürlich ebenso falsch als die Schlüssel verstandenen ♭ und ♮ Vorzeichnungen. Letztere findet sich, wie schon bemerkt, thörichter Weise bei Dietricus unterhalb des F-Schlüssels, erstere aber sprang sogar einige Male aus dem Tenorsystem in das der oberen Stimme über. Folglich haben wir überall für den F-Schlüssel den C-Schlüssel wieder herzustellen. Um aber zu verstehen, wie auch die Stellung der oberen Schlüssel eine Folge desselben Irrthums ist, erinnere man sich nur an die Thatsache, daß man auch in früheren Zeiten die mehrstimmigen Musiken partiturmäßig entwarf, und, wie die Kiesewetter'schen Fragmente bezeugen, auch auf einem einzigen Liniensystem. Eine derartige Partitur unsres Stückes würde meiner Ansicht gemäß so aussehen



Für diesen Sachverhalt spricht das Vorhandensein der Divisionsstriche, und einzelne kleine Züge der Schrift, welche ich meinen Lesern zu verfolgen anempfehle, verleihen ihm Gewißheit. Man achte z. B. auf die Länge dieser Divisionsstriche. Dort wo beide Stimmen weiter auseinander stehen, machte der Entwerfende für jede Stimme je einen kleinen kurzen Strich, welche beide in einen einzigen langen zusammengezogen werden, sobald sich die Stimmen einander nähern. Das spiegelt sich, einige Male überraschend genau, in unserer Handschrift wieder: schon äußerlich künden sich Terzen oft durch die längeren, Sexten aber durch die kürzeren nachfolgenden Divisionsstriche an. Indem also Dietricus die Partitur, die höchstwahrscheinlich eine ältere Vorlage war, und nicht von ihm herrührt, auseinandernahm, um die Stimmen auf Einzelsysteme zu vertheilen, da behielt er die Stellung des C-Schlüssels auf der Mittellinie, wie sie ja in der Partitur die richtige war, nun auch für das obere Liniensystem bei und gelangte natürlich damit zu seinem ganz falschen Tonsatze. Erst gegen Schluß kommt er hinter sein Versehen, und die Stelle, wo das geschieht, ist bezeichnend. Die ursprüngliche Vorlage scheint am Ende mit *ig/nem accende*) im Tenor abgebrochen zu haben. Der Ärmste, der bisher ruhig drauflos kopirt hat, sieht sich unvermuthet auf seinen eigenen Witz angewiesen. Der Erfolg ist ein urkomischer. Er geräth auf den rettenden Gedanken, die letzte Note des Tenor einfach als Orgelpunkt liegen zu lassen; damit auch die Divisionsstriche nicht fehlen, malt er sie lieber gleich doppelt, vor und hinter jede Note je einen. Unterdessen merkt er nachträglich auch, jetzt, wo die obere Stimme in der Vorlage nur allein noch im Liniensystem steht, daß ja eigentlich der C-Schlüssel gar nicht auf der Mittellinie oben stehen dürfe, er restituirt ihn

also noch in vorletzter Linie, wobei ihm natürlich die Custoszeichen abhanden kommen; und da schließlich die letzte Note sich als c herausstellt, so bringt er, vermöge einer Schlüsselversetzung bei dem *ignem*), die ihn aber erst nach einigem Radiren befriedigt, das Ganze zu seiner Genugthuung in Ordnung. Den Text hat er vergessen.

Ich ziehe die Summe meiner Untersuchung. Dietricus, der Schreiber aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ist nominell als Verfasser des Traktates sowohl, wie des Musikstückes in vorliegender Verfassung anzusehen. Die Gründe dieser Ansicht stützen sich, von negativer Seite aus, auf die vielen Besonderheiten in Form und Inhalt des Denkmales, welche nicht auf Originalität des Verfassers, sondern vielmehr auf Unklarheit und Unfähigkeit desselben hinweisen; von positiver Seite aus aber gründen sie sich auf die hier herrschenden theoretischen Anschauungen, welche gewisse erst nach der Entstehungszeit der Mensuraltheorie festgewordene Grundsätze vorausbedingen, und ferner auf das Vorhandensein einzelner Notenformen, welche erst für nachfranconische Zeiten aufweisbar sind.

Dietricus fußt indessen noch auf den Lehren des 13. Jahrhunderts. Die neuen Lehren des 14. Jahrhunderts sind ihm unbekannt. Daher ist sein Traktat nicht als erster Vorläufer, sondern als letzter Ausläufer der ersten Periode der Mensuraltheorie für die Musikgeschichte von Werth, sowie er für Beurtheilung damaliger Musikpraxis ein besonderes Interesse darbietet. Die Verfassung seines Musikstückes weist auf eine etwas ältere Entwurfsvorlage zurück, welche er verständnißlos theils umschrieb, theils zu ergänzen versuchte. Die Behauptung, daß das Stück einen Beweis für das Quintenorganum bilde, ist durchaus abzulehnen.

Rom. **Oskar Fleischer.**

Ch. Nuitter et Er. Thoinan[1]: Les origines de l'opéra français d'après les minutes des notaires, les registres de la conciergerie et les documents originaux conservés aux archives nationales, à la comédie française et dans diverses collections publiques et particulières. *Paris* E. Plon, Nourrit et Cie 1886. gr. 8⁰. LXXII, 340 S.

Dieses Buch überholt und verdrängt Alles, was seit 200 Jahren bis in die neueste Zeit über die Entstehungsgeschichte der französischen Oper geschrieben worden ist. Insbesondere wirft es auf die Ursachen, welche den Mißerfolg Perrins verschuldeten, ein Licht, welches die bisherigen Darstellungen dieses tragischen Vorgangs ganz unhaltbar erscheinen läßt. Die Verfasser stellen fest, daß der vielgenannte Dichter, dem an der Gründung der französischen Nationaloper das Hauptverdienst zukommt, nicht als Opfer der Intriguen Lully's fiel, sondern daß er sich sein Schicksal selbst bereitet hat. Von seinen französischen Zeitgenossen etwas skeptisch behandelt, hat Perrin immer mehr Theilnahme und Verehrung gefunden, je länger er todt war, und bei dem auch in Deutschland fleißig benutzten Werke von A. Pougin; »*Les vrais Créateurs de l'opéra français*« (Paris 1881) angekommen, ist die französische Geschichtschreibung ihm gegenüber in eine Überschätzung verfallen, welche Bessere und Größere beraubt, um Perrin und seinen Genossen Cambert zu schmücken.

---

[1] Da nicht zu ersehen, in welcher Weise sich die beiden Verfasser in die Arbeit getheilt, citiren wir der Kürze wegen immer nur Nuitter.

Allen weiteren Versuchen in dieser Richtung ist nun durch das Buch von N. ein- für allemal eine feste Schranke gesetzt. N. bringt sehr viel bisher unbeachtet gebliebenes Material zur Beurtheilung P.s als Dichter herbei: die geistlichen Hymnen, welche Perrin den Pariser Kirchenkomponisten lieferte, auf der einen Seite, auf der anderen die bukolischen Poesien, mit welchen der spätere Schöpfer der französischen Oper zuerst die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchte. Diese Arbeiten bekunden eine sinnige, beschauliche Natur und eine besondere Gabe für solche Verse, welche der Musik in Klang und Form schon von Weitem die Hand reichen und ihr in Bezug auf Gedankenausstattung und geistigen Gehalt das Beste erst zu thun gestatten. Im Ganzen aber können die von N. zum ersten Male benutzten Dichtungen nichts an dem herben Urtheil ändern, welches Boileau über Perrin als den Übersetzer der Aeneide und St. Evremond auf Grund der *Pomone* über den dramatischen Dichter fällte. Die Zusammenhanglosigkeit im Plan und die Geschmacklosigkeit des Details, welche Jedermann an diesem letzteren Werke bemerkt wird auch von den übrigen Dichtungen P.s getheilt. In der Wahl seiner Stoffe jagt er nach Besonderheit. So wenn er in einer Sammlung von Gedichten die Insekten behandelt. Ein anderes Mal in: *la Chartreuse ou la Saincte Solitude* sucht er sich einflußreichen Persönlichkeiten angenehm zu machen. Am wenigsten rühmlich zeigt sich P. aber in der von N. auf S. 74 mitgetheilten versificirten Polemik, mit welcher der gekränkte und erboste Poet einen Angriff des scharfen Spötters Boileau beantwortete. Daß der eingefleischte Sanguiniker, welcher Perrin war, auch nach dem gewaltigen Sturze, den er mit dem Verlust des königlichen Privilegs gethan, nicht aufhörte dichterisch zu streben und zu hoffen, ist zwar schon lange bekannt. N. giebt aber S. 298 zum ersten Male die Titel der drei Operndichtungen an, welche sich im Nachlasse Perrins gefunden haben.

Noch ungünstiger als für den Dichter fällt die Aufmachung unseres Buches für den Menschen Perrin aus. Daß es dunkle Punkte in seinem Leben gegeben hat, für welche Lully nicht verantwortlich gemacht werden konnte, wußte man schon früher. Ältere Schriftsteller, die aus Tallemant des Réaux schöpften, erzählen von einer unglücklichen Heirathsgeschichte; aus anderen Quellen erfuhren sie, daß Perrin einmal im Schuldgefängniß gesessen. Während nun die neueren Biographen Perrins diese unangenehmen Zwischenfälle ignorirten, haben sie die Verfasser des vorliegenden Werkes zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen genommen. Sie schlugen in den Registern der Conciergerie nach und fanden von da aus den Weg zu jener großen Reihe von Quellen, welche wir oben im Titel mit angeführt haben. Für ein Dichterleben ist es eine sehr prosaische Spur, die da hauptsächlich in den Annalen des Schuldgefängnisses, in den Akten der Advokatenkammer, des Gerichtshofes und des Parlamentes verläuft! Im Kurzen ist die traurige Geschichte folgende: Um ein im Wesentlichen nur als Titularstelle[1] zu betrachtendes Amt am Hofe des Herzogs von Orléans zu bekommen, soll Perrin eine Kaution hinterlegen. Begüterte Männer wollen ihm die nöthige Summe vorstrecken, aber nur gegen Bürgschaft. Diese Bürgschaft nun zu erhalten, heirathet der 27jährige Perrin eine reiche, nebenbei aber 61 Jahre zählende Wittwe. Kaum geschlossen, wird in Folge des Einspruchs der Verwandten der Dame, namentlich ihres Sohnes, des einflußreichen Parlamentsrathes G. Bizet de la Barroire die Ehe und zugleich die Bürgschaft für ungültig erklärt und die erzürnten Gläubiger schicken P. einmal über das andere ins Gefängniß. So lange er Direktor der Akademie war, genießt er die Freiheit nur wie auf Urlaub. Gute Freunde, auch der König selbst, suchen seine Lage zu

[1] Dafür, daß Perrin wirklich Abt gewesen, hat N. keinen Anhalt gefunden. Er vermuthet, daß dieser Titel ein Spottwort gewesen.

erleichtern — aber die Verfolger bleiben unerbittlich. Thatsächlich hat Perrin von den Werken, welche er selbst geschrieben oder die aus anderen Händen auf die Bühne seiner Akademie kamen, bis zu der Zeit, wo er Lully den Platz räumte, nur seine *Pomone* aufführen sehen. Noch trauriger ist aber das andere Ergebniß der Untersuchungen N.s, daß nämlich unter dem Druck der Lage auch der Charakter P.s stark litt. Um sich aus der Noth zu helfen, hat er wiederholt Dinge begangen, die dem gemeinen Betrug sehr ähnlich sehen.

Die Jugendgeschichte der Oper enthält ziemlich viele unangenehme Bilder von dem Elend einer ums Brod ringenden Kunst. Wir Deutschen denken hierbei zunächst an Hamburg. Auch die italiänischen Textbücher des 17. und 18. Jahrhunderts haben uns manchen Hülfsschrei nothleidender Impresarios aufbewahrt. Aber ein derartig kläglicher Geschäftszustand, wie er in Paris unter dem Privileg Perrins herrschte, wird sich vielleicht nicht zum zweiten Male finden lassen. Daß, wie die Akten der Comédie française ergeben, die Angestellten Noth litten, daß sie die Auszahlung ihrer Gagen mit gerichtlichen Klagen, mit Dienstverweigerung betreiben mußten, berührt deshalb doppelt peinlich, weil nach den von N. mitgetheilten, ziemlich zuverlässigen Aufstellungen die Einnahmen der neueröffneten Akademie sehr glänzende waren. Der Hauptgrund für diese Mißwirthschaft liegt in der Verbindung, welche der leichtgläubige und unvorsichtige Perrin mit den Herren Champéron und Sourdéac eingegangen war. Er glaubte in ihnen Kapitalisten gefunden zu haben, die ihm die Einrichtung des Betriebes ermöglichen sollten, während diese Herren nicht soviel besaßen, um dem Sänger Monier die Auslagen für eine Dienstreise zu erstatten. Sourdéac empfahl sich für die Oper durch seine Geschicklichkeit als Maschinist und Techniker, und auch Champéron konnte bei dem Institut zu subalternen Leistungen, wie die Empfangnahme der Eintrittsgelder — man denke sich heute den Direktor der Großen Oper an der Thüre die Billets verkaufend! — verwendet werden. Aber im Grunde waren beide Männer ganz gewöhnliche Glücksritter, welche den Perrin düpirten und das Institut räuberisch ausbeuteten. Es ist das Verdienst N.s, durch Dokumente, die nicht in Frage gestellt werden können, den Charakter dieser beiden bisher vorwiegend mit Hochachtung genannten Edelmänner in das wahre Licht gestellt zu haben.

Überhaupt wird man darüber erstaunen wie viel nach der aktenmäßigen Darstellung N.s in der Geschichte der Pariser Oper während der wenigen Jahre, wo das Privileg Perrins in Kraft stand, zu berichtigen bleibt. Wir erwähnen: daß das bisherige Datum der Eröffnung der Akademie vom 19. März 1671 in den 3. März geändert werden muß, daß die beiden Opern *Les Amours de Diane et d'Endymion* und der *Triomphe de l'Amour* von Guichard und Sablières ein und dasselbe Werk sind. Auch auf die Vorgeschichte der Oper erstrecken sich diese Berichtigungen und Ergänzungen. Dichter und Komponist der am 2. März 1647 aufgeführten *Le Mariage d'Orphée et Euridice*, welche in französischen Werken gewöhnlich als *Orfeo* citirt wird, sind Buti und L. Rossi; die am 14. April 1654 gebrachte *Nozze di Peleo e Teti* ist von Carlo Caproli komponirt.

Unter den vielen neuen Details, welche N. zur Schilderung der Periode Perrin herbeibringt, begegnen uns Züge, welche auch in Italien und Deutschland die Kinderzeit der Oper begleiten. Wir denken an Kusser in Hamburg, wenn wir von der Mühe lesen, welche Cambert hatte, um das verfügbare Personal überhaupt erst leistungsfähig zu machen. Die öffentliche Kritik in Form von gereimten Flugblättern und Episteln gleicht dem, was Fürstenau aus Dresden mittheilt, was die italiänischen Textbücher zeigen. Andere Erscheinungen treten in N.s Darstellungen mit einer Deutlichkeit hervor, die wir bisher noch nirgends gefunden haben, z. B. die Schwierigkeit, das Publikum an das Bezahlen der Opernvorstellungen zu ge-

wöhnen. In Paris empfanden ganze Bevölkerungsklassen diese Maßregel als ein unerhörtes Unrecht. Die Offiziere verlangten wenigstens eine Preisermäßigung; die Lakaien hielt man durch Androhung von Galeerenstrafe, die gemeinen Soldaten von Todesstrafe vor dem Erstürmen der Eingänge zurück.

Das Hauptverdienst der Arbeit N.s erblicken wir aber darin, daß sie dem Lully gerechter wird und ihn zum großen Theile von den Vorwürfen entlastet, mit welchen seine Übernahme des Privilegs in der Regel von den Berichterstattern begleitet wird. Es ist ja bekannt genug, wie alle französischen Schriftsteller dieses Ereigniß als einen Akt der Intrigue darstellen, durch welche Perrin und Cambert um die Früchte ihrer Idee gebracht worden seien. Schletterer nennt gestützt auf solche Quellen noch 1885 in seiner »Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper« den französirten Meister aus Florenz fast in denselben Ausdrücken wie der gehässige Boileau einen Ränkeschmied und listigen Schleicher. Das wird ferner nicht mehr gut angehen. N. resümirt auf Grund der Akten, daß Lully das Privileg der Akademie in korrektester, offener, rechtsgültiger Weise dem Perrin abgenommen hat, und er nennt diesen Tausch im Besitz des Privilegs kurzhin eine Wohlthat. Eine Wohlthat nicht blos für die Sache, sondern auch für alle an der Akademie bis dahin betheiligten Personen. Thatsächlich kamen erst mit Lully's Eintreten die durch die Compagnie Champéron und Sourdéac geprellten Sänger und Sängerinnen und die anderen Mitglieder der Akademie zu ihren pekuniären Ansprüchen und in würdige bürgerliche Verhältnisse. Dies gilt in erster Linie von Cambert, der unter dem Privileg Perrin keineswegs als Mitdirektor, sondern als bezahlter Kapellmeister eingestellt war und in dieser Periode ebenso wenig wie die Anderen eine ordentliche Ausbezahlung seines geringen Soldes erreichen konnte. Von den Intriguen Lully's bleibt nichts übrig, als daß dieser Mann, der Anfangs zu einer französischen Oper kein Vertrauen hatte, dem Institute, als es sich lebensfähig erwies, seine Aufmerksamkeit schenkte und als die erste musikalische Kraft Frankreichs im gegebenen Augenblicke seine Pflicht that: nämlich den gänzlich verfahrenen Wagen wieder in das rechte Geleise führte. Man kann aufathmen bei diesem Ergebniß der Untersuchungen N.s. Ein Intriguant kann wohl Hofkapellmeister sein, aber nie ein wirklich großer Komponist, der Lully doch zweifellos ist! Das Schlußurtheil N.s über Lully's Verhalten gegen Perrin erscheint um so weniger antastbar, als auch N. im Grunde seines Herzens die patriotische Befangenheit theilt, mit welcher alle Franzosen den glücklichen Ausländer Lully betrachten. Das zeigt sich einmal darin, daß er die musikalische Bedeutung von Cambert und Lully ziemlich gleich stellt. Er folgt hierin wahrscheinlich den Ansichten, welche Weckerlin in den Vorreden der Klavierauszüge von den Cambertschen Opernfragmenten ausgesprochen hat. Schon Chouquet in seiner *Histoire de la Musique dramatique* (Paris 1873) erscheint hier gerechter. In Wirklichkeit kann aber gar kein Zweifel darüber sein, wie Cambert und Lully zu rangiren sind. Cambert repräsentirt eine bessere Schule, die niederländische; Lully zeigt in seinem flüchtigen, leichtfertigen und trivialen Satze die Einwirkung der italiänischen Monodisten, aber er ist als Melodiker und im Aufbau der Form oft genug genial.

Der zweite Fall, in welchem N. eine Eingenommenheit gegen Lully beweist, betrifft Molière. Ja, sagt N., dem Perrin gegenüber steht Lully fleckenlos da, aber an Molière hat er als Verräther gehandelt. Beweis? Der bekannte Brief von Clément Marot à M. de Senecé (*touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean Baptiste de Lulli aux Champs Elysées*) und die Thatsache, daß, nachdem Lully an die Spitze der Akademie getreten, das freundschaftliche Verhältniß einen Stoß erhielt, welches vorher zwischen ihm und Molière bestand. Aus dem Briefe sucht N. nachzuweisen, daß Lully zu irgend einer Zeit dem Molière Versprechungen gemacht haben müsse,

mit ihm die Direktion der Oper zu theilen. Wir wundern uns, daß ein in der Quellentechnik so erfahrener und glücklicher Autor wie N. hier auf einmal die Bedeutung eines einzigen und augenscheinlich fraglichen Dokumentes so überschätzen kann. Was den Umstand betrifft, daß das freundschaftliche Verhältniß zwischen Lully und Molière gelockert wurde, so beruht diese Thatsache darauf, daß Lully die Rechte des Privilegs energisch ausnutzte. Dazu gehörte, daß er sich die Konkurrenz fern hielt und zu hindern suchte, daß auf den Schauspieltheatern von Paris Surrogate der Oper eingebürgert würden, welche dem Aufblühen der Akademie schädlich werden mußten. Dieses selbe Schutzrecht war in dem Privileg Perrins ausbedungen; dieser, jeglicher Umsicht ermangelnd, machte keinen Gebrauch davon. Lully, indem er es praktisch anwendete, traf damit allerdings auch seinen Freund Molière. Hier stand Interesse gegen Interesse und auf Lully's Seite das Interesse der Sache. Die Berliner Hofoper verfährt noch heutigen Tages ähnlich, auch die Wiener und andere gleiche Institute in großstädtischen Residenzen. Man kann diese Neigung, dem Lully am Zeug zu flicken, noch weiter verfolgen. Das verständige und rühmliche Eingehen Ludwigs XIV. auf die Ideen und Pläne seines Lieblingsmeisters wird ebenfalls unter einen unfreundlichen Spiegel gestellt und, was uns besonders wundert, sogar die Verordnung, daß die Partituren der Akademie gedruckt und der Druck unter landesherrlichen Schutz gestellt wurde, in einer für Lully's Charakter mißfälligen Weise mitgetheilt. Die Leser der Vierteljahrsschrift werden aus dem Aufsatze Ph. Spitta's über Rinaldo di Capua allein im Stande sein zu schließen, welchen Vorzug Lully der französischen Oper vor der italiänischen in dieser Bestimmung erwirkte.

Da wir hier einen Mangel in der Arbeit N.s berührt haben, wollen wir gleich die übrigen Ausstellungen anschließen, welche wir an derselben zu machen haben. Die eine ist unwesentlich und betrifft die stilistische Seite des Buches. Die Franzosen stellen gerne novellistisch dar. Bei N. kommt nur noch dazu, daß er zuweilen, wie die Reporter der Tagespresse, höchst unwichtige Dinge sehr ausführlich, fast pathetisch behandelt. Das merkt man namentlich bei der Schilderung der Herren Champéron und Sourdéac und noch mehr an der Stelle, wo er die Wohnung Sablières angiebt und dabei zugleich die ganze, völlig uninteressante Familiengeschichte seines Wirths anhängt.

Der zweite und wichtigere Tadel bezieht sich auf einen Mangel der Darstellung in Bezug auf Vergleichung und Zusammenfassen des Materials. Die ganze Vorgeschichte der französischen Oper, welche N. in seiner Einleitung so datenreich schildert, wie sie noch Niemand zuvor gegeben hat, ist ein Kampf französischer und italiänischer Elemente, ein Kampf, bei dem von der einen Seite zur anderen ausgetauscht und assimilirt wird. Dieser Gesichtspunkt hätte wenigstens einmal ausgesprochen werden sollen. Die italiänische Einwirkung zeigt sich im Entstehen neuer Gattungen der französischen Theaterkunst und sie erstreckt sich bis auf Äußerlichkeiten in der Einrichtung der neuen Akademie.

Diese kleinen Einwände sollen und können die Bedeutung des Buches nicht schmälern. Es ist und bleibt ein Quellenwerk ersten Ranges.

Rostock. **H. Kretzschmar.**

Albert Jacquot, La Musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales. Troisième édition. Paris, Librairie Fischbacher. 1886. Hochquart. XV und 197 S. S. Mit Abbildungen.

Die erste Auflage dieses Buches erschien 1882 auf Subskription und wurde in Paris bei A. Quantin gedruckt. Mit ihr stimmt die dritte Auflage inhaltlich genau überein; sogar die Druckfehler sind unverbessert geblieben. Um die zweite Auflage, die ich nicht gesehen habe, wird es demnach wohl ebenso stehen. Drei Auflagen, oder richtiger: Wiederabdrücke, in vier Jahren bezeugen die Theilnahme, mit welcher man das Buch aufgenommen hat. Ich habe Grund zu glauben, daß diese Theilnahme allerdings nicht rein wissenschaftlicher, sondern auch politischer Art gewesen ist. Jedoch ist auch in ersterer Beziehung der Werth der Publikation unleugbar, und da sie in Deutschland bislang nur geringe Beachtung gefunden hat, dürfte eine Anzeige an dieser Stelle noch jetzt nicht überflüssig sein. Der Verfasser ist Instrumentenfabrikant in Nanzig und entstammt einer Familie, in welcher dieses Gewerbe schon seit Generationen erblich war; nach dem Anhang seines Buches, welcher von der lothringischen Geigenfabrikation handelt, ist er am 18. September 1853 in Nanzig geboren. Die in Rede stehende Arbeit ist sein Erstlingswerk und wird durch einen facsimilirten Brief Gounods, dem es gewidmet ist, und eine Vorrede Jules Gallays eingeleitet; letzterer hat sich seiner Zeit durch ein Werk *Les luthiers italiens aux XVII. et XVIII. siècles* (Paris, 1869) den betreffenden Kreisen bekannt gemacht. Seitdem hat Jacquot noch veröffentlicht ein *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes* (2. Aufl. Paris, Fischbacher, 1886), ein bequemes Handbuch, das freilich höheren Anforderungen nicht genügt; zwei andre Werke: *La lutherie artistique* und *La lutherie lorraine* werden S. 23 und 145 in Aussicht gestellt, es ist mir nicht bekannt, ob seit Jahresfrist etwas davon erschienen ist.

Jacquot's *Musique en Lorraine* soll eine Geschichte nicht sowohl der Musik, als der Musikpflege in Lothringen sein. Ganz mit Recht. Das erstere würde die Existenz einer besonderen lothringischen Tonkunst voraussetzen, in dem Sinn, wie man von niederländischer, deutscher, französischer, italiänischer Tonkunst spricht. Eine solche hat es aber niemals gegeben, und es war ein unglücklicher, dem Verfasser selbst gewiß ganz fern liegender Gedanke des Herrn Jules Gallay, wenn er das Interesse, das der behandelte Gegenstand zu erwecken geeignet sei, aus der geographischen Lage Lothringens erklärt, insofern französische und deutsche Musik sich hier in gedeihlicher Weise zu einem neuen Dritten vermischt hätten. So wenigstens muß ich seine Worte S. VI verstehen. Denn war es ihm nur darum zu thun, zu bemerken, daß sowohl deutsche als französische Kunst in Lothringen bekannt gewesen und geübt worden sei, so mußte das Buch seines Schützlings selbst ihn belehren, daß dieses von italiänischer und englischer Kunst ebenfalls galt. Große Tonmeister aber hat Lothringen nicht hervorgebracht noch besessen, den einzigen Jacob Arcadelt etwa ausgenommen, der um 1555 eine Zeit lang im Dienste des Kardinals Karl von Lothringen stand (S. 62). Und um sie würde es sich doch vor allem handeln, wenn man das Bestehen eines besonderen lothringischen Musikstiles beweisen wollte. Unbekümmert um solche hohe, aber unberechtigte Gesichtspunkte bestrebt sich der Verfasser in schlichter und gewinnender Sachlichkeit darzustellen, welche Aufnahme, Ausübung und Förderung die Musik seit König René's I. Zeiten in Lothringen erfahren hat. Es liegt ihm nicht daran, ein zusammenhängendes Kulturbild zu entwerfen. Zu einem solchen hätte auch der Stoff nicht ausgereicht, selbst wenn Neigung und Begabung dafür bei dem Verfasser vorhanden gewesen wären. Folgend den Regierungszeiten der Fürsten Lothringens

bis zur Vereinigung dieses Landes mit Frankreich theilt er sein Buch in neun Kapitel ein und umfasst demnach in ihm die Zeit vom 15. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Die Ergebnisse seiner Forschungen in den Archiven und Alterthümern des Landes werden für den jedesmaligen Zeitabschnitt eines Kapitels anspruchslos zusammengestellt. Der Gewinn, welcher der Musikgeschichte aus diesem Werke erwächst, besteht also nicht sowohl in neuen Anschauungen und dem Nachweis weittragender Entwicklungselemente, als in einer großen Anzahl von Einzelbeobachtungen, die aber bei richtiger Verwerthung zum Theil höchst lehrreich werden können. Wer die Geschichte des Konzertwesens im 18. Jahrhundert zu erforschen trachtet, wird in den Mittheilungen über die *Académie de musique* zu Nanzig (S. 135 ff.) ein werthvolles Material finden. Sie wurde 1731 gegründet und bestand bis 1756: eine Vereinigung von Musikern und musikgeübten Personen, welche sich jeden Donnerstag und Sonntag um 5 Uhr Nachmittags zur Veranstaltung eines Konzertes versammelte. Dieses fand in geschlossenem Kreise statt, doch durfte jedes Mitglied eine oder zwei Damen einführen; Fremde erhielten nur in beschränktem Maße Zutritt. Ähnliche Gesellschaften bildeten sich zu etwa gleicher Zeit in Deutschland: in Leipzig in den vierziger Jahren des Jahrhunderts, etwas später in Berlin. Eigenthümlich aber war der Nanziger Akademie, daß sie auch die unentgeltliche Ausbildung begabter aber unbemittelter Musiker übernahm. Für die Geschichte des weltlichen Gesanges im 16. Jahrhundert ist es wichtig, zu erfahren, daß Herzog Anton (1508—1544) neben den Chorknaben für die Kirchenmusik auch solche für die Kammermusik im Dienste hatte (die *petits chantres;* s. S. 45); Aufgabe derselben muß also gewesen sein, bei der Ausführung von mehrstimmigen Chansons und — da italiänische Musik frühzeitig am lothringischen Hofe Eingang fand (s. S. 17 und 31) — von Frottolen und Madrigalen mitzuwirken. Dieses war jedenfalls nicht die Regel; wennschon zur Kirchenmusik die Frauen nicht zugelassen wurden, so betheiligten sie sich doch am weltlichen Gesellschaftsgesang, wofern nicht auch die oberste Stimme durch falsettirende Männer ausgeführt wurde.

Auch auf das Drama und die Tanzkunst nehmen die Notizen des Verfassers Bezug. Sein Hauptaugenmerk aber ist natürlicherweise auf Instrumentalmusik und Instrumente gerichtet. Die zahlreichen Abbildungen des Buches gelten ausschließlich diesem Zweige der Kunst; durch sie, die größtentheils in Holzschnitt, theils aber auch in Kupferlichtdruck und chromolithographisch ausgeführt sind, hat der Verfasser, selbst ein sehr geschickter Zeichner, dem Werke einen besonderen Werth verliehen, welches überhaupt nicht nur solid und elegant, sondern wahrhaft verschwenderisch ausgestattet ist. Die Geschichte der Instrumente, ein besonderer Zweig der Musikwissenschaft, welcher eben in die ersten Phasen seiner Entwicklung tritt, setzt zwar für ihr Gedeihen vor allem reichhaltige und allgemein zugängliche Sammlungen von Instrumenten voraus. Aber umsichtig zusammengestellte und mit möglichster Sorgfalt ausgeführte Abbildungen liefern zu diesen eine nothwendige Ergänzung. Unter den Publikationen solcher Art, welche in neuester Zeit erschienen und im Erscheinen begriffen sind, nimmt Jacquot's *Musique en Lorraine* einen hervorragenden Platz ein. Die Existenz des Mosaiks von Nennig wird durch ihn meines Wissens zuerst weiteren Kreisen bekannt gemacht (S. 1 ff.). Dasselbe enthält, da es aus dem zweiten Jahrhundert nach Christi Geburt stammt, eine der ältesten bis jetzt bekannten Abbildungen der antiken Wasserorgel und durch diese eine höchst interessante Belehrung über deren praktische Verwendung. Denn da das gesammte Mosaik aus sieben Medaillons besteht, deren sechs verschiedene Episoden aus römischen Circus-Spielen darstellen, so ist es unzweifelhaft, daß auch die Darstellung des siebenten Medaillons sich auf die Circus-Spiele bezieht. Hier sieht man also eine Wasserorgel mit ihrem Spieler dahinter, und daneben stehend einen

Buccina-Bläser. Höchstwahrscheinlich füllten diese beiden Musikanten die Pausen zwischen den einzelnen Vorstellungen durch ihre Vorträge aus. Es gehört zu den schwierigsten Dingen, über das Zusammenwirken der Instrumente in alter Zeit zu richtigen Vorstellungen zu gelangen. In diesem Mosaik haben wir ein gut beglaubigtes Dokument über ein Ensemble von Buccina und Orgel, und wissen wir auch nicht, was auf ihnen gespielt wurde, so ist es immerhin schon wichtig genug zu erfahren, daß es überhaupt angängig war, sie zu kombiniren.

Aus der Römerzeit bringt Jacquot nur diesen einzigen Beitrag; seine fortlaufenden Notizen beginnen, wie gesagt, erst mit dem 15. Jahrhundert. Aber auch für diese und die spätere Zeit bis zum 18. Jahrhundert bildet die Zusammenstellung der Instrumentalchöre einen wichtigen und schwierigen Gegenstand der Forschung. Wir wissen wohl ungefähr Bescheid darüber, wie man Instrumentalstücke besetzte, die sich in der Form an die mehrstimmige Gesangsmusik anlehnten, obgleich auch hier noch mancherlei aufzuhellen bleibt. Aber solche Stücke bildeten nur einen Bruchtheil dessen, was überhaupt auf Instrumenten musicirt wurde. Abgesehen von den Kompositionen für Tasteninstrumente und Laute gab es doch auch eine Menge von volksthümlicher Musik, die von den eigentlichen Spielleuten — fahrenden und seßhaften — exekutirt wurde, und die sicher nicht nur für die Volksbelustigungen, sondern auch für die höhere Kunstmusik ihre Bedeutung gehabt hat. Aufgezeichnet scheint von solcher Musik wenig oder nichts zu sein; sie wurde wohl meistens nach dem Gehöre gelernt und pflanzte sich auf diese Weise fort, nicht ohne, je nach dem Belieben der Ausführenden, die mannigfachsten Varianten zu erfahren. Es ist leider wenig wahrscheinlich, daß wir jemals zu einer ganz sicher begründeten Vorstellung darüber kommen werden, wie solch eine Produktion der Spielleute des 15. oder 16. Jahrhunderts sich ausgenommen haben mag. Was die Form der Stücke betrifft, so werden wir sie uns als tanzartig zu denken haben. Über die harmonische und klangliche Erscheinung aber gewinnen wir einige, wenn auch nur andeutende, Belehrung durch die Kenntniß des instrumentalen Ensembles. Hier ist nun das Buch unseres Verfassers ziemlich reich an Aufschlüssen. Auf einem Teppich des Zeltes Karls des Kühnen, welcher nach der Schlacht bei Nanzig (1477) in den Besitz des Herzogs von Lothringen kam, findet sich eine Gesellschaft von drei Musikanten dargestellt: der eine spielt die Laute, der zweite die Harfe; der dritte spielt mit der linken Hand auf der Schnabelflöte und schlägt mit der rechten die Trommel dazu. Zweifellos war dies also eine beliebte Art, die Instrumente zusammenzustellen. Einen Pfeifer und Trommler in einer Person nannte man einen *tabourin*, diese Art von Musikanten war ebenso alt, wie angesehen. Ich finde sie schon in den Miniaturen zu den spanischen *Cantigas de Santa Maria*, welche im 13. Jahrhundert angefertigt sind, und Jacquot belehrt uns (S. 40), daß unter Herzog Anton von Lothringen der *Grand joueur de tabourin* der höchste musikalische Posten war. Damals war diese Art von Doppelspiel auch in Deutschland verbreitet; es muß hier sogar ausgezeichnetes darin geleistet worden sein, denn 1514 wurden deutsche *tabourins* an den Hof zu Nanzig gezogen. Heute hat sie sich noch bei wandernden italiänischen Musikbanden erhalten, doch in der Veränderung, daß die Flöte mit beiden Händen gespielt, die Trommel aber mittels eines Mechanismus durch Bewegung der Füße gerührt wird. Zur Tafel nach der Taufe des ältesten Sohnes König René's II. (1489) musicirten Schweizerpfeifen, Trompeten und Trommeln; das Lever des Herzogs Anton pflegte stattzufinden unter dem Spiel eines *tabourins* und eines zweiten Musikanten, der wahrscheinlich die Flöte oder Oboe blies. Ein reicher ausgestattetes »Concert« wird in einer der Miniaturen dargestellt, welche den »Psalter König René's II.« schmücken; Jacquot hat sie in prächtiger Chromolithographie wiedergegeben. Die Bläser sind vertreten

durch zwei Trompeten, ein Jagdhorn und zwei Schnabelflöten, die Saiteninstrumente durch eine Harfe, ein Psalterion und eine Vielle. Alle arbeiten zu gleicher Zeit; uns bleibt es überlassen, eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie die Klänge sich gemischt haben, wie das Verhältniß der melodieführenden zu den begleitenden Instrumenten war, was für Harmonien zur Erscheinung gebracht sein mögen. Der Gebrauch der Violinen in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts ist ein sehr merkwürdiger. Als 1558 die Herzogin-Regentin in Nanzig einzog — also bei einer besonders festlichen Gelegenheit — spielte ein Orchester von Violinen, Pfeifen und Trommeln (S. 52). Bei einer anderen Gelegenheit, im Jahre 1581, finden wir eine Zusammensetzung von Violinen, Trompeten, Dudelsäcken (*cornemuses*), Pfeifen und Tabourins (S. 55). Weniger fremdartig berührt es, wenn wir hören, daß im Jahre 1595 sich die Instrumentalkapelle Herzog Karls III. aus fünf Violinen, einem Dudelsack und einem Spinett zusammensetzte; mit dem Eintritt des Klaviers in das Orchester gewinnt einen festen Halt und Mittelpunkt, was uns bis dahin als ein Haufen unverschmelzbarer Elemente erscheinen will. Zugleich forderte dieses Instrument geschlossene Räume, während sonst mit Violinen auch im Freien musicirt wurde, wo sie doch wenig zur Wirkung kommen. Daß solches bei geistlichen und weltlichen Feierlichkeiten, namentlich bei Processionen, noch im 17. Jahrhundert in Lothringen üblich war, wird durch Jacquot nachgewiesen (S. 90); auch Baßviolen wirkten mit, welche, um handlich zu sein, am Körper der Spielenden befestigt wurden. Wenn aber der Verfasser im 16. Jahrhundert die Violine auch unter der Militärmusik gefunden haben will (S. 53), so glaube ich doch, daß dies auf einem Irrthum beruht. »*Violons*« war, wie mir scheint, damals eine Kollektivbenennung, welche verschiedene Gattungen von Musikanten umfasste, ähnlich wie man noch heute im preußischen Militär von Hautboisten spricht, aber darunter durchaus nicht nur Oboebläser versteht. Eine Notiz von 1563, welche Jacquot selbst anführt (S. 52), dürfte dies beweisen: *Deux cents francs aux violons de Monseigneur pour se fournir de cornets, violons et autres instruments; ainsi qu'aux sept hautbois.* Bekanntlich ist das 17. Jahrhundert die Zeit, in welcher die Violine anfängt, sich die leitende Stellung im Orchester zu erringen. Aber es ging langsam damit. Beim Einzuge Herzog Karls IV. in Nanzig am 6. September 1663 war ein Triumphbogen errichtet mit zwei Tribünen für Musikanten. Auf der einen spielten eine Cornemuse, ein Serpent, zwei Baßviolen und noch zwei Musikanten, vielleicht Lautenisten. Auf der andern Tribüne stand ein Orchester von einer Violine, einem Fagott, einem Zinken, einem Serpent und einer Laute; was ein sechster Musikant treibt, ist aus der Abbildung nicht zu ersehen. Dazu ein Knabe, welcher zu singen scheint. Da wir im 17. Jahrhundert sind, dürfen wir vermuthen, daß die Laute als Generalbaß-Instrument diente. Immer aber bleibt die Zusammenstellung noch fremdartig genug.

Was bei solchen Gelegenheiten in jener Zeit gesungen wurde, pflegten strophenmäßige Arien mit Instrumental-Ritornellen zu sein. Ein solches Stück wird man wohl auf der zweiten Tribüne aufgeführt haben, dergestalt daß zum Gesang des Knaben nur die Laute begleitete, die andern Instrumente aber die Ritornelle ausführten. Es war aber für den Einzug des Herzogs noch ein anderer Triumphbogen errichtet, auf dessen Balkon neun Personen, als Musen verkleidet, einen Huldigungsgesang musicirten: in der Mitte die singende Muse, um sie herum die übrigen acht, ausgestattet mit Flöte, Violine, Trompete, Serpent, Zinken, Laute, Theorbe und Harfe. Der Gesang ist eine Arie in der genannten Form und ist, wenigstens was die Gesangspartie und deren Baß betrifft, erhalten; Jacquot hat sie S. 110 ff. zuerst in einer (leider recht fehlerhaften) Nachbildung des Originals und sodann in moderner Umschrift mitgetheilt. Da es eine Sopranarie ist, wird

die singende Muse nicht, wie er annimmt, ein Mann gewesen sein; daß Sängerinnen zu solchen Aufführungen verwendet wurden, war gar nichts ungewöhnliches. Was uns freilich an dieser Arie vor allem interessiren würde, wären die Ritornelle und wie sie instrumentirt waren. Aber diese scheinen verloren gegangen oder überhaupt nicht aufgezeichnet gewesen zu sein.

In der vorausliegenden Periode, also dem 16. Jahrhundert und den ersten Jahrzehnten des 17., gab es nun aber ebenfalls schon Ensembles von Vokal- und Instrumental-Musik. Da wir über deren Beschaffenheit viel weniger gut unterrichtet sind, danken wir es dem Verfasser besonders, daß er uns hilft, auch in dieser Hinsicht unsere Anschauungen zu bereichern. Es geschieht durch die Schilderung und Darstellung der Trauerfeierlichkeiten nach dem Tode Herzog Karls III. (1608) (S. 69 ff.). Wir sehen zwei Sängerschaaren, die mit Saiten-, und zwei, die mit Blasinstrumenten musiciren. Die ersteren sind weniger zahlreich, das eine Mal gegen acht, das andre Mal etwa zehn Personen. Die drei oder vier mitwirkenden Instrumente sind Lauten und Baßviolen. Da der Gesang mehrstimmig war, so können die Instrumente nur die Bestimmung gehabt haben, ihn generalbaßmäßig zu begleiten. Merkenswerth ist, daß in beiden Fällen die Spieler vorn an der Brüstung des Balkons stehen, und die Sänger hinter ihnen. Ein andres Bild erscheint, wo mit Blasinstrumenten gesungen wird. Der Sängerchor ist stärker besetzt, einmal mit zwanzig, das andre Mal mit dreizehn Personen, zu welchem sich dort neun, hier fünf Bläser gesellen; diese blasen Zinken, Posaunen und eine interessante Specialität eines großen Fagotts, welches unten umgebogen ist, sodaß seine posaunenartige Stürze aufwärts steht. Die Bläser sind aber nicht abgesondert von den Sängern gestellt, sondern hier und dort in deren Haufen hineingemischt. Und eine solche Anordnung läßt uns auf die Art der Musik schließen, welche sie machten: polyphonen Gesang, in welchem einzelne obligate Stimmen nicht von Menschenkehlen, sondern von Blasinstrumenten ausgeführt wurden. Diese eigne Gattung war gerade damals von Venedig her in Aufnahme gekommen; zu welcher Höhe sie entwickelt werden konnte, kann man aus dem dritten Band der Werke Heinrich Schützens ersehen. Jacquot (S. 79) versucht sich die Art der aufgeführten Tonwerke ebenfalls vorzustellen und den Eindruck des Ganzen zu vergegenwärtigen. Aber so wie er es sich denkt, ist die Musik sicher nicht gewesen; unkundig der geschichtlichen Thatsachen läßt er ganz der Phantasie die Zügel schießen.

Natürlich fanden die Trauerfeierlichkeiten in der Kirche statt. Wir haben hier also einen Beweis, daß schon 1608 Baßviolen, und was mehr bedeuten will: Lauten in der Kirchenmusik Verwendung fanden. Ich mache darauf hier aufmerksam nicht sowohl deshalb, weil sie den Einzug des Generalbasses in die polyphone Gesangsmusik anzeigen, als wegen des ausgesprochen weltlichen Charakters, den diese Instrumente hatten. Zu welchen Neubildungen die starke Versetzung mit Weltlichkeit führte, welche die Kirchenmusik im 17. Jahrhundert zu erfahren hatte: wie sie einerseits diesen Beisatz in sich überwand, andrerseits in Folge desselben eine neue außerkirchliche Kunst aus sich gebar, darüber sind wir allmählich ins Klare gekommen. Andre ähnliche Erscheinungen aus älterer Zeit sind einstweilen noch Räthsel für uns. Jacquot will (S. 15) aus einer Skulptur an der Kirche des heiligen Martinus zu Pont-à-Mousson wahrscheinlich machen, daß im 15. Jahrhundert auch die *Cornemuse* in den Kirchen Lothringens gebraucht worden sei. Sein Beweis erscheint mir nicht zwingend, aber die Möglichkeit ist zuzugeben, wenn man schon Art und Zweck des Gebrauchs nicht einsieht. Auch was für eine Rolle das Psalterion gespielt haben mag, das noch 1740 in den Kirchen Nanzigs gebraucht wurde (S. 126 f.), ist nicht ohne weiteres klar; doch diente es vielleicht

als Generalbaß-Instrument. Daß kleine tragbare Handorgeln zur Stütze des (Choral-)Gesanges in den Kirchen des 16. Jahrhunderts benutzt wurden, ist leichter verständlich; der Verfasser hat aber Recht gethan, auf die Thatsache besonders hinzuweisen (S. 18), da sie von Viollet-le-Duc angezweifelt ist. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, daß Jacquot auch der Entwicklung des Orgelbaus in Lothringen seine Aufmerksamkeit zuwendet, welche vom Anfang des 18. Jahrhunderts an eine glänzende wurde; ein Beleg mehr für die auch auf andern Gebieten beobachtete merkwürdige Erscheinung, daß die Fortschritte im Instrumentenbau nicht nothwendig zusammenhängen mit der Entwicklung des betreffenden Zweiges der instrumentalen Kunst selber. In der That war die Blüthezeit des französischen Orgelspiels — und französisch müssen wir die Orgelkunst der Lothringer nennen — im 18. Jahrhundert längst vorüber, und ist auch bis heute nicht wiedergekehrt.

Daß der Verfasser seinem Buche einen Anhang beigegeben hat, der von der Geigenkunst in Lothringen handelt, ist schon eingangs dieser Besprechung erwähnt worden. Er hat sich dadurch ein besonderes Verdienst erworben, und man darf ausführlicheren Arbeiten von ihm auf diesem Gebiete, wie über die Entwicklung des Baues der Bogeninstrumente überhaupt, mit Interesse entgegensehen. Letztere skizzirt er gelegentlich schon im vorliegenden Buche und nimmt sechs Perioden an: 1) Rebab, von den Arabern nach Europa gebracht; umgebildet in das bretonische Crouth; 2) Rubebe, mit der Nebenform der Gigue; 3) Rebec; 4) Vielle; 5) Viole; 6) Violine. Wir wollen den Nachweis dieser Annahme abwarten, der ohne eingehende Analyse der Konstruktionsprincipien nicht geführt werden kann; nur das mag hier bemerkt werden, daß ohne stete Berücksichtigung der Lautenfamilie auch die Entwickelung der Geige nicht klar werden dürfte, denn augenscheinlich haben Zupf- und Streichinstrumente unablässig auf einander eingewirkt. Neu ist die begründete Vermuthung, daß der berühmte Tiroler Geigenbauer Tieffenbrucker (Duiffopruegar) sich um 1560 in Nanzig aufgehalten hat. Die Spuren deutscher Kunst, die uns in dieser Gegend bemerklich werden, sind überhaupt zahlreich. Schon im 15. und 16. Jahrhundert bewährt sich Deutschland als hervorragende Pflegestätte der Instrumentalmusik. 1489 werden Orgeln von dort bezogen (S. 8), 1506 Saiten für die Laute (S. 29); deutsche Lautenspieler traten 1492 und 1493 in Nanzig auf, 1514 wurden zwei Personen nach Deutschland geschickt, um »*tabourins*« dort anzuwerben (S. 40). Ebenso wußte man im 16. Jahrhundert die deutsche Tanzmusik zu schätzen: ein Pfeifer und ein *tabourineur* erhielten 1560 die Summe von 60 Francs ausgezahlt »*pour avoir sonné les Allemandes en salle, devant la personne de Monseigneur*« (S. 60) und einen brillanten Maskenzug ließ man 1699 durch eine Schaar »*de timbaliers et la trompettes à l'allemande*« eröffnen (S. 127).

Ich schließe meine Besprechung. Wenn der Verfasser »sich glücklich schätzen würde, sollte er durch seine Notizen denjenigen einige Förderung gewährt haben, die sich für Ursprung und Entwicklung der Instrumentalmusik interessiren« (S. 191), so glauben wir ihn unsererseits versichern zu können, daß er sich in dieser Annahme nicht täuscht.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Notizen.

Ein musikalischer Codex des XI./XII. Jahrhunderts in Darmstadt. Die Hofbibliothek zu Darmstadt besitzt als Nummer 1988 eine ehrwürdige Großoktavhandschrift auf Pergament. Dieselbe stammt aus der ehemaligen Benediktinerabtei St. Jakob in Lüttich und gelangte durch die Sammlung des Barons von Hüpsch nach Darmstadt. Die Hs. bestand ehedem aus drei besonderen Codices, die im 15. Jahrhundert ihre Vereinigung fanden und in gleicher Weise in diesem Jahrhundert neu gebunden wurden. Der Inhalt der Hs. ist für die Geschichte der Musik von hinreichender Bedeutung, um hier einer paläographisch-kritischen Besprechung gewürdigt zu werden.

Blatt 1—69 besteht in Schriften meist naturwissenschaftlichen Inhalts. Blatt 70 leer. Hierauf beginnt der musikalische Theil des Codex.

1. Blatt 71—87ᵛ Schrift Guido's von Arezzo. *In nomine summe et individue trinitatis. Incipit micrologus id est brevis sermo in musica.* (Hand *saec.* XV.)

Gymnasio musas placuit revocare solutas.

5 Verse, dann die Schrift selbst. Manche Worte, sowie die erste Zeile in Goldtinte. Hand *saec. XII in.* Höchst sauber geschrieben mit guten farbig getuschten Federzeichnungen. Schließt: *per cuncta viget secula.* Gedruckt bei Gerbert, Scriptores II, 2—24. Der Text der Hs. ist besser als der bei Gerbert, die Zeichnungen werthvoll. Die Überschriften fehlen an mehreren Stellen.

2. 5 Verse von Guido. Blatt 87ᵛ.

Gliscunt corda meis hominum mollita camenis.

Schließt: *finxi.* Gerbert II, 25.

3. Verse, Musiklehre Guido's. Blatt 87ᵛ—92ᵛ.

Musicorum et cantorum magna est distantia etc.

Wie bei Gerbert II, 25—34. Mit Zeichnungen der Tonsysteme. Die Überschriften des Druckes fehlen meist im Ms., ebenso fehlen solche des Ms. im Drucke.

4. Abhandlung Guido's. *Temporibus nostris super omnes homines* etc. Blatt 93—95. Schließt: *industria componantur.* Wie bei Gerbert II, 34. Mit Zeichnung. Der Epilog bei Gerbert II, 37 fehlt.

5. Desgleichen. *Epistola Guidonis ad Michahelem.* Blatt 95—101ᵛ. *Beatissimo atque dulcissimo fratri* etc. — *utilis est. Explicit musica domni Guidonis.* Gerbert II, 43—50. Am Ende das Vermerk: *Incipit dialogus eiusdem.*

6. Abhandlung, dem Guido zugeschrieben. *Quid est musica? M. Veraciter canendi scientia et facilis* etc. Gerbert I, 252. Blatt 101ᵛ—110. Mit Zeichnungen. Im Texte Blatt 102ᵛ und 103 vielfach radirt, leider nicht wieder beschrieben. Schließt: *Per omnia secula seculorum Amen. Explicit dialogus domni Guidonis.* Es ist dieses jene Arbeit, welche gewöhnlich dem Abte Oddo als Enchiridion zugeschrieben wird. Das Ms. hat auch die eingeklammerte Stelle bei Gerbert I, 250 a und b, sowie Einiges mehr als der Druck. Gerbert I, 252—264. Der Schluß p. 264: *D. Age ergo* etc. fehlt im Ms. Dasselbe hat bessere Lesarten; leider die oben erwähnten Lücken. Mit Zeichnungen.

7. Blatt 110ᵛ—139ᵛ. *Incipiunt capitula questionum in musica.* Register der folgenden Abhandlung. Blatt 111ᵛ. *Incipit pars prima questionum in musica. Quare non possint esse plura quam septem vocum discrimina. Natura omnium rerum antiquissima parente immo auctore deo nature septem dumtaxat discrimina constat*

esse disposita ad exemplar fortassis septenarii numeri, qui quodam privilegio potioris sacramenti inter ceteros eminet numeros, tum seorsum propria vi et plenitudine, tum partium suarum, id est trium et quatuor multimoda perfectione. Qui numerus, ut ait Tullius, omnium fere rerum nodus est. Proinde facultas humane vocis limitem non valet excedere septimi discriminis, quia octave corde adiectio prime prorsus est renovatio et repetitio. Porro maxima simphonia diapason dicitur, quod in ea perfectior ceteris consonantia fiat, ut sive ab acutiore sive a graviore inci- (folio 112) *pias, vox quam octava ordine in celsiorem, vel humiliorem mutaveris, ad primam vocem unisona habeatur. Sic etenim in infinitum sonorum consequentia progreditur, ut ab unoquoque sono locis octavis renata, ut ita dicam, voce novus ordo emergat, et dierum more octava sit, que prima, prima, que octava. Unde et Virgilius apud Helisium Orpheus obloquitur numeris, septem discrimina vocum, quod scilicet sonorum ordo disparibus septem continuetur vocibus at in octavis in novam mittetur.* — Es folgen die Kapitel von Aribo's Musiklehre bei Gerbert II, 200. *Monocordum una diapason* etc. bis *multitudinem* (p. 200), hierauf ebendaher das Kapitel bei Gerbert II, 201. *Monocordum non esse divisum* etc. p. 202. *Tetracordum gravium* etc. — *yperboleon.* Das Ganze ist ein Gemisch von Theilen aus Aribo's Musiklehre mit Fremdartigem, dessen Entlehnung ich soeben nicht nachweisen kann. Schließt in zwei Theilen: *Sed duo scismata unum perficiunt comma. Explicit pars secunda questionum in musica.*

8. Blatt 139ᵛ—140ᵛ. *Hoc argumentum monocordi dat documentum, quod geminis pedibus consistat atque tribus. 'Primo memineris per medium rectissimam ducere lineam'* etc. Schließt: *scilicet extreme describuntur.* Mit einem Blatt Zeichnung (Blatt 140 bis).

9. Blatt 141—143. Verse.

Descriptio quatuor antiquorum troporum.
Quatuor ecce tropi natura matre creati
Quatuor ut reges infra sua regna sedentes etc.

Schließt: *Invenies in eis thesauros totius artis.* Mit Zeichnungen.

10. Blatt 143—143ᵛ. *Qui ad evitandum fastidium et laborem ferrearum quatuor linearum* etc. Mit einem neumirten Musikbeispiel: *Primum querite regnum dei* etc. — Blatt 144—146 ist fremdartigen Inhalts. — Bis dahin Hand *saec.* XII.

11. Blatt 147 beginnt ein früher selbständig gewesener Codex *saec.* XI. *Orditur proemium subsequentium tonorum. Omnis igitur regularis monocordi constitutio secundum preclaram disertissimi viri Boetii* etc. Schrift Berno's von Reichenau.[1] Schließt: *ut finis sit prologi.* Es folgt ohne Überschrift der sogenannte Tonarius Berno's bei Gerbert II, 79 f. — Blatt 157 die Antiphon: *Pone hoc ave, primum querite regnum* etc. mit ganzem Texte und in Allem neumirt, fehlt bei Gerbert II, 79. Ebenso sind die anderen Antiphonen ganz ausgeschrieben und sorgfältig neumirt. — *preceptis obedire.*

12. Mathematische Musiklehre. Blatt 167—169ʳ. *De ratione, proportione et divisione semitonii. Cum diatessaron consonancia constet* etc. — *centesima quarta. Explicit.*

13. Blatt 169ᵛ—170ᵛ. *Cum sint quatuor discipline mathematice* etc. Darin die Stelle folio 170ᵛ, Zeile 8: *Wido autem videns tantam profunditatem operis non posse comprehendi ab omnibus, statuit epilogum quendam inde excerpere, inserens quilibet utiliora et faciliora. — per arsin et thesin.*

---

[1] Über ihn Brambach in den Mittheil. aus der großh. bad. Hofbibliothek IV, Die Reichenauer Sängerschule. Karlsruhe 1883. 4⁰. p. 15 und 16 über ein Wiener Ms. *saec.* XII. No. 51.

14. Blatt 170v—171. *Est quedam quadripartita figura* etc. — *videlicet mensura.* Die Abtheilungen 12—14 incl. kann ich nicht auf ihre Verfasser nachweisen, da mir Coussemakers *Scriptores rei musicae,* welche vielleicht Aufschluß geben, auf hiesiger Hofbibliothek mangeln.

15. Blatt 171v—180. *De perversa tetracordorum collectione. In ista figura collecte sunt in unum locum* etc. Von mehreren Händen *saec.* XI—XII geschrieben. Theile von Aribo's Musiklehre bei Gerbert II, 198; p. 198, Spalte 2, Zeile 3 liest das Ms.: *patitur.* — *difficillime contemplari.* — *De Aribunculi ammiratione.* — *tetracordis, id est gravium.* — Das Ms. umfaßt Gerbert II, 198, 199 bis 200, Absatz 1: *ad alia.* p. 202, Spalte 1, Absatz 2: *Nunc disputemus* etc., p. 203, 204 bis 205, 2. *quartam.* Hierauf Zeichnungen und von anderer Hand *saec.* XII die Kapitel bei Gerbert II, 200: *Monocordum una diapason non esse contentum, triplex* etc. Die Überschriften des Druckes fehlen im Ms. Schließt folio 175v mit: *yperboleon* bei Gerbert II, 206, Spalte 2 bis II, 208 F. c. D. G. d. Es folgt Gerbert II, 221: *Arbitror iccirco* etc. bis 222, Absatz 2, aber der Text ist theilweise verändert. Dann Zeichnungen und ein Stück von 7 Zeilen: *Quid Pythagoras philosophiam esse constituit* und *de differentiis quantitatis et que cui sit discipline deputata.* Dann Aribo's Musiklehre: *Prima species* wie bei Gerbert II, 208 und *sicut iste* bis *Antiquitus* p. 209, am Ende Zeichnungen.

16. Blatt 181—181v. *Musica est motus vocum* etc. Mit Neumen. — *florebit.*

17. Blatt 181v. *Rursus he positiones — es filius.*

18. Blatt 182—189v. *Quindecim corde habentur in monocordo secundum Boëtium.* Dabei die Verse Hermanns des Lahmen bei Gerbert II, 149—150 auf Blatt 182:

Ter tria iunctorum sunt intervalla tonorum
Iam nunc universos exequat vocula ptongos etc.

Sodann die Verse bei Gerbert II, 149:

E voces unisonas equat etc.

Nach *pretexatos* bei Gerbert folgt noch: *Dyapason habet VII species. Prima species diapason incipit in proslambanomenos* etc. Leider ist mir Brambachs Ausgabe der Musik Hermanns des Lahmen nicht zur Hand, um Vergleichungen anstellen zu können, Blatt 182—189 bildet aber vielleicht ein unbekanntes Werk desselben. Damit schließt der Codex. Derselbe dürfte textlich und figürlich für Neuherausgabe der bei Gerbert längst nicht mehr genügenden Schriften Guido's, Berno's und Aribo's großen Werth haben, ebenso könnte Oddo's sogenanntes Enchiridion, das bei Gerbert ganz entstellt ist, hier in besserem und wortreicherem Texte vorliegt, an Textkritik durch diesen Codex bedeutend gewinnen. Möge sich bald eine kritische Hand zur Benutzung desselben finden.

Darmstadt. F. W. E. Roth.

Berichtigung: S. 311, Zeile 6 hinter dem zweiten Notenbeispiel ist das Wort »Reinken'schen« zu streichen.

Der bibliographische Bericht wird fortan, und zwar in etwas veränderter Form, nur im Schlussheft eines jeden Jahrganges geliefert werden.

Die Herausgeber.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag II, Jungmannsgasse 40.

Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart.

Von

Gustav Engel.

I.

Ich habe in einer Abhandlung »das mathematische Harmonium« (Berlin, 1881, Carl Habel) eine Anzahl von Tonstücken darauf hin untersucht, ob bei ihrer Ausführung nach reinen mathematischen Intervallen die Einheit der Tonart gewahrt bleiben würde. Jede Modulation in eine andere Tonart verändert gewisse Töne. Schon bei dem Übergang aus *C*-dur in *G*-dur rückt der Ton *A* um ein Komma (80 : 81) in die Höhe. Wird nun weiter von *G*-dur nach *A*-moll fortgeschritten, so rückt auch *C* um ein Komma höher, und kehren wir endlich von *A*-moll nach *C*-dur zurück, so ist der Grundton, von dem wir ausgingen, bereits ein anderer geworden. Setzen wir nun, ein Tonstück sei so geschrieben, daß es zwar für das Auge und in der Notenschrift zu dem Grundton, von dem es ausging, zurückkehrt, für die mathematische Analyse aber um ein oder mehrere Komma's oder Bruchtheile davon — denn alle diese Fälle sind möglich — sich verändert hat, so wäre es sehr fraglich, welche Art von Ausführung — etwa seitens eines vorzüglichen A cappella-Chors — vorzuziehen wäre, ob eine die mathematische Reinheit im Einzelnen streng wahrende und die Blöße der Komposition, nämlich die ihr fehlende tonische Einheit, am Schluß unerbittlich aufdeckende, oder ob eine geschickt temperirende, an der Einheit der Tonart festhaltende. Ich will, ohne mich hier auf eine eingehende Besprechung dieser Streitfrage näher einzulassen, nur hervorheben, daß vom praktischen Sängerstandpunkt aus das Gedächtniß für die ursprünglich ergriffene Tonhöhe ein besserer Führer für das Festhalten der Tonhöhe ist, als die minutiöse Be-

rechnung jedes einzelnen Intervallenschritts, und daß ich schon insofern mich mehr geneigt fühle, denen mich anzuschließen, die im Großen und Ganzen, wie das bei Instrumentalmusik immer der Fall ist, die Einheit der Tonart gewahrt wissen wollen. Aber auch vom theoretischen Standpunkt ist dies das Wichtigere; der Grundton, als Vertreter des Ganzen, hat ein größeres Recht, als die kleinen harmonischen Verhältnisse, die im Lauf der Entwickelung vorkommen. Wichtig aber war es nun festzustellen, wie sich die Kompositionen unserer Meister in dieser Beziehung verhalten. Auf die oben erwähnten Analysen kann ich hier einfach verweisen. Ich machte auch damals bereits die Mittheilung, daß ich mit Ausnahme der Secco-Recitative, die sich mir sehr bald als nicht einheitlich modulirend ergaben, und der nachkomponirten Stücke den ganzen Don Juan der mathematischen Analyse unterzogen und dabei gefunden hätte, daß alle Tonstücke — mit Ausnahme des Quartetts und des der Rachearie vorangehenden Recitativs — trotz mannigfacher Veränderungen der Tonhöhe in ihrem Verlauf schließlich zu der ursprünglichen Tonhöhe zurückkehren — ein merkwürdiges Zusammentreffen, über dessen künstlerische Bedeutung ich weiter unten mich näher aussprechen werde. Ich behielt mir damals den näheren Nachweis für eine andere Zeit und einen anderen Raum vor und bin jetzt im Begriff, mein Versprechen einzulösen, wobei ich indeß auch die Secco-Recitative und die nachkomponirten Stücke — letztere mit Ausnahme des Duetts zwischen Zerline und Leporello — berücksichtigen werde.

Zum genaueren Verständniß des Nachfolgenden muß ich eine allgemeine Bemerkung voranschicken. Die diatonische Dur-Tonleiter setzt sich aus den Tönen zusammen, die durch die reinen Dreiklänge der Tonika, der Dominante und der Unter-Dominante entstehen. Eine reine diatonische Tonleiter heißt also in einfachsten ganzen Zahlen: 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48. Denn die Töne I, III, V geben den Dreiklang der Tonika (24, 30, 36 = 4, 5, 6), die Töne V, VII und IX (Oktave von II) den Dreiklang der Oberdominante (36, 45, 54 = 4, 5, 6), die Töne IV, VI, VIII den Dreiklang der Unter-Dominante (32, 40, 48 = 4, 5, 6). Ebenso entsteht eine diatonische und zwar die sogenannte harmonische Moll-Tonleiter aus den Moll-Dreiklängen der Tonika und Unter-Dominante und dem Dur-Dreiklang der Ober-Dominante. Sie heißt in einfachsten ganzen Zahlen 120, 135, 144, 160, 180, 192, 225, 240. Denn die Töne I, III, V geben den Moll-Dreiklang der Tonika (120, 144, 180 = 10, 12, 15), die Töne V, VII und IX den Durdreiklang der Ober-Dominante (180, 225, 270 = 4, 5, 6), die Töne IV, VI und VIII den Molldreiklang der Unter-

Dominante (160, 192, 240 = 10, 12, 15). Wenn wir beide Tonleitern in Zahlen auf dieselbe Tonika zurückführen, so heißt also die Dur-Tonleiter 120, 135, 150, 160, 180, 200, 225, 240, die harmonische Molltonleiter 120, 135, 144, 160, 180, 192, 225, 240. Obgleich nicht weiter zur Sache gehörend, so mag doch der äußern musikalischen Orientirung wegen hinzugefügt werden, daß diese beiden Tonleitern die *H*-dur und *H*-moll-Tonleiter sein würden. Denn nach Chladni'scher, der Pariser und der internationalen Wiener Stimmung ziemlich nahe stehender und für die Berechnung bequemsten Tonbestimmung ist das große *C* ein Ton von 64, also das kleine *c* von 128, das große *H* somit von 120 Schwingungen (120 : 128 = 15 : 16, der Halbton zwischen Septime und Oktave). In den folgenden arithmetischen Nachweisen wird nun aber nicht etwa das kleine *c* als ein Ton von 128, das kleine *d* als einer von 144 Schwingungen angeführt werden, und zwar aus zwei Gründen. Es kommt in unseren Nachweisen nämlich erstens nur auf die Tonverhältnisse aller in einem einzelnen Tonstücke vorkommenden Töne zum Grundton des Tonstückes an, also z. B. in der Introduktion des Don Juan auf das Verhältniß aller Töne zur Tonika *F*, im ersten Finale auf das Verhältniß zur Tonika *C*, u. s. f., und auf eine möglichst übersichtliche Darstellung dieser Verhältnisse. Diese wird sich am leichtesten, d. h. mit der möglichst großen Vermeidung von Brüchen erreichen lassen, wenn wir die Zahl 120 oder noch besser 240 als Ausdruck für die Tonika zu Grunde legen. In der Introduktion bedeutet 240 also die Tonika *F*, im ersten Finale die Tonika *C*, u. s. f. Es kommt noch dazu, daß das andere Verfahren, wonach jeder Ton vom großen *C* = 64 aus seine ihm eigenthümliche Zahl erhielte, nur für die temperirte Stimmung, nicht für die reine durchführbar ist; denn die reine Stimmung hat eine Tonleiter von unendlich vielen Tönen, jeder Ton, der uns, den klaviergewöhnten Musikern, ein fixer scheint, ist eine veränderliche Größe, und die einzelnen Töne unserer chromatischen Tonleiter bekommen eine ganz andere Zahl je nach ihrer modulatorischen Entstehung. Schon wenn wir von *C* aus in reinen Quinten abwärts bis zum *Ges*, aufwärts bis zum *Fis* fortschreiten, finden wir, daß *Ges* und *Fis* um etwas mehr, als ein Komma, aus einander liegen; der Ton *Es* als kleine Terz von *C* und als dritte Unterquinte von *C* gefaßt, ist nicht mehr derselbe Ton (in dem ersten Fall, wenn *C* = 240, ist *Es* = 288, im zweiten = $284\frac{4}{9}$, also um ein Komma tiefer). Es würde uns hier also jeder Anhalt fehlen, um z. B. zu bestimmen, wie etwa nach dem *D* des Duetts zwischen Donna Anna und Don Ottavio das *Es* der nächsten Elvira-Arie genommen werden soll, wenn wir uns nicht entschließen

wollten, den ganzen Don Juan mit Einschluß der Secco-Recitative, aber freilich mit Ausschluß der nachkomponirten Stücke, die in diesem Fall als der ursprünglichen Komposition nachträglich eingefügt nicht mitzählen würden, in einer fortlaufenden Rechnung von Anfang bis zu Ende zu führen. Auch dies wird sich übrigens ausführen lassen, wenn unsere Arbeit beendet ist; vor der Hand aber fürchten wir bei diesem Verfahren auf Zahlenbrüche zu kommen, welche auch dem Leser die Arbeit unnöthiger Weise erschweren würden.

Ehe ich meine Arbeit beginne, habe ich noch eine weitere Vorbemerkung zu machen. Man pflegt die Nothwendigkeit der temperirten Stimmung aus dem Übergang einer Tonart in die andere abzuleiten. Vom mathematisch-musikalischen Standpunkt aus giebt es unendlich viele Tonarten; diese sind der Instrumentalmusik, so weit diese eine begrenzte Zahl von Tönen erheischt, unerreichbar; um nun also eine gleichmäßige Stimmung der erreichbaren Tonarten zu gewinnen, hat man sich für die temperirte Stimmung entschieden, von der ich nach wie vor hervorhebe (siehe meine Abhandlung über das Harmonium), daß sie für einen Theil der praktischen Musik unerläßlich ist, für einen andern Theil im geringeren Grade, für die reine Theorie der Musik durchaus verwerflich und außerdem in der Praxis durch eine freie Temperatur vom Standpunkt der Melodie aus, wie sich z. B. in dem Bedürfniß, den Leitton etwas zu erhöhen und die Dominant-Septime etwas zu vertiefen, zu erkennen giebt, oder vom Standpunkt der wärmeren Gefühls-Betonung aus zu modificiren ist. Ich weiß nun nicht, ob schon gesagt worden ist, daß man auch schon vom Standpunkt einer einfachen Tonart aus auf den Gedanken einer temperirten Stimmung kommen könnte, und ich zweifle nicht, daß, wenn ich jetzt auf eine Eigenthümlichkeit der reinen Tonart und Tonleiter besonders aufmerksam mache, die vielen Musikern theils nicht bekannt, theils nicht geläufig ist, sich viele Stimmen auch bereits aus diesem Grunde zu Gunsten der temperirten Stimmung erheben werden. Unsere Musiker betrachten nämlich das Intervall von der Sekunde zur Quart in der Tonleiter als kleine Terz, das von der Quart zur None als große Sext, das von der Sekunde zur Sexte als reine Quint und das von der Sext zur None als reine Quart, endlich den Dreiklang auf der Sekunde als reinen Moll-Dreiklang. Das ist aber Alles nicht der Fall. Statt der kleinen Terz und der reinen Quint ist es eine um ein Komma kleinere Terz und Quint, statt der großen Sext und reinen Quart eine um ein Komma größere Sext und Quart, statt des Moll-Dreiklangs ein kleinerer: Hauptmann nennt ihn gleich dem auf der Septime

einen verminderten, doch ist er ein auf andere Art verminderter; der auf der Sekunde hat die Zahlenverhältnisse 27, 32, 40, der auf der Septime 45, 54, 64 (auf denselben Grundton reducirt = 135, 160, 200 und 135, 162, 192). Es geht dies einfach aus der oben angegebenen richtigen diatonischen Durtonleiter hervor: 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45. In der Molltonleiter ist das Verhältniß der Sekunde zur Quart und der Quart zur None dasselbe, wie in Dur, das Verhältniß der Sekunde zur Sext ist aber eine noch in höherem Maß verminderte Quint, als in Dur, nämlich genau dieselbe, wie von der Septime zur Undecime, denn 135 : 192 (siehe die obigen Molltonleiter-Zahlen) ist = 45 : 64. Der Dreiklang auf der Sekunde der Molltonleiter ist trotzdem nicht genau derselbe, wie der auf der Septime, denn bei jenem liegt das Intervall 27 : 32 zwischen Grundton und Terz und das Intervall 5 : 6 zwischen Terz und Quint, bei dem letztern ist es umgekehrt der Fall, so daß z. B. *D F as* in *C*-moll und *d F As* in *Es*-dur zwei verschiedene Akkorde sind, in jenem *F as*, in diesem *d F* die wirkliche kleine Terz. Sollte es nun nicht vielen Musikern einfallen, diese Intervalle 27 : 32, 27 : 40, 23 : 54, 40 : 54 für abscheuliche Dissonanzen zu erklären, die man unbedingt zu Gunsten der temperirten Stimmung ausrotten müßte? Die logische mathematische Anschauung hält dagegen als einzige Grundlage die reinen Dur- und Moll-Dreiklänge fest und zieht alle Konsequenzen, die sich daraus ergeben — ausgenommen die eben vorher erwähnte freie melodische und ausdrucksvolle Temperirung, die nur eine Vergeistigung der starren mathematischen Grundlage ist und die auch Moritz Hauptmann anerkennt (Briefe an Hauser, Band I, Seite 190—193). An einem 53stufigen Harmonium, wie es das im Kensington-Museum in London befindliche ist, oder an dem 36stufigen von Appunn gefertigten, das ich besitze, noch besser an einer mathematisch rein gestimmten Stimmgabel-Tonleiter mit Resonanzkasten läßt sich auch empirisch erweisen, daß jene erwähnten Zusammenklänge nicht schlechtklingend, sondern vielmehr in dem bestimmten diatonischen Zusammenhange gedacht, die einzig richtig klingenden sind; höchst auffallend ist dies namentlich im Dominantseptimenakkorde, welcher wesentlich verschlechtert wird, wenn das Intervall zwischen Quinte und Septime nicht als 27 : 32, sondern als 5 : 6, d. h. als wirkliche kleine Terz genommen wird. Für die jetzt folgenden mathematischen Analysen sind die soeben hervorgehobenen Zahlenverhältnisse von großer Wichtigkeit; ich mußte daher vorher noch ganz besonders auf sie aufmerksam machen. Auf einzelnes damit Zusammenhängende werde ich an den Stellen, wo es erforderlich ist, hinweisen; in der Ableitung einzelner Akkorde, wie des ver-

minderten Septimen- oder des übermäßigen Sextakkordes, welche der Berechnung zu Grunde liegt, werde ich mich an Hauptmann anschließen. Was sonst noch die Berechnung betrifft, so finden sich außer solchen musikalischen Modulationen, wo das Tongewebe unbedingt in sich stimmt oder nicht stimmt, auch andere, die eine mehrfache Auffassung zulassen und bei denen der Interpret, der theoretische sowohl wie der praktische, unter welchem letzteren ich den ausübenden Künstler verstehe, es in der Hand hat, das Tongewebe zur Einheit zu bringen oder auseinanderfallen zu lassen: welcher Art diese letztern Fälle sind, darüber wird sich anschaulicher reden lassen, wenn sie uns bei der Analyse gegenständlich werden. Die schon eben vorher angewendete Bezeichnungsweise, die auch im weiteren Verlauf häufig vorkommen wird: *D F as* für einen auf *C*-moll, *d F As* für einen auf *Es*-dur bezüglichen Akkord rührt von Hauptmann her. Tonika und Dominante werden mit großen, die Terz wird mit kleinen Buchstaben bezeichnet. In *C*-moll haben *D* und *F*, in *Es*-dur haben *F* und *As* Quint-Bedeutung. Das Intervall 27 : 32 werde ich als halb verminderte Terz, das Intervall 27 : 40 als halb verminderte Quint, das Intervall 16 : 27 (32 : 54) als halb übermäßige Sext, das Intervall 20 : 27 (40 : 54) als halb übermäßige Quart, den Akkord: 27, 32, 40 als halb verminderten Dreiklang bezeichnen.

II.

Die Ouverture, die Introduktion und das Duett zwischen Anna und Ottavio könnte man geneigt sein, als ein in sich zusammenhängendes Tonstück gelten zu lassen; denn die Ouverture schließt nicht in sich selber, sondern leitet in die Introduktion hinein, die Introduktion schließt ebenfalls nicht in sich selber, sondern leitet zu einem Secco-Recitativ, das wiederum in das Duett übergeht. Erst dieses hat einen vollständigen Schluß und zwar in *D*-moll, in welcher Tonart die Ouverture beginnt. Es ist interessant, zu untersuchen, ob dies noch genau dasselbe *D* ist, mit dem die Ouverture begann. Sollte es ein anderes geworden sein, so wäre das Übel kein so großes, da ein Secco-Recitativ, das doch nur uneigentlich als ein musikalisches Tonstück betrachtet werden kann, dazwischen trat; sollte die Einheit der Tonhöhe sich aber auch hier bewähren, so würde die Überraschung eine um so größere sein.

Das *D*, mit dem die Ouverture beginnt, wird, wie jeder Grundton der später zu besprechenden Tonstücke, als 240 bestimmt. In Takt 6 begegnet uns ein verminderter Septimenakkord. Nach Haupt-

mann entstehen verminderte Septimenakkorde in Moll oder auch in der von ihm so genannten Moll-Dur-Tonart, einer vielleicht nicht mit Nothwendigkeit als besondere Tonart zu bezeichnenden, aber sehr häufig vorkommenden Kombination aus den Dur-Dreiklängen der Tonika und Dominante mit dem Moll-Dreiklang der Unter-Dominante. Hauptmann stellt die Tonart akkordisch dar, also etwa *A*-moll in folgender Weise:

D f A c E gis H.

Daraus ergeben sich folgende Septimenakkorde: *D f A c*, *f A c E*, *A c E gis*, *E gis H D*, *gis H D f*, *H D f A*. Der vorletzte von ihnen ist der verminderte Septimenakkord, der eben so sehr, wie für das reine Moll, auch für Hauptmann's Moll-Dur (*D f A cis E gis H*) gültig ist. Durch veränderte Benennung kann bekanntlich jeder verminderte Septimenakkord auf vier Moll- und vier Moll-Dur-Tonarten bezogen werden, *gis H D f* auf *A*, *h D F as* auf *C*, *d F As ces* auf *Es*, *eis Gis H d* auf *Fis*. Es ist aber doch nur scheinbar, d. h. für die temperirte Tonvorstellung, derselbe Akkord. Denn in Zahlen übersetzt heißt die eben erwähnte Akkordlage von Moll (*D f A c E gis H*) 160, 192, 240, 288, 360, 450, 540, der verminderte Septimenakkord heißt also: 450, 540, 640, 768 = 225, 270, 320, 384. Zwischen 225 und 270, sowie zwischen 320 und 384 ist das Verhältniß 5 : 6, also eine wirkliche kleine Terz, zwischen 270 und 320 aber die halb verminderte Terz, 27 : 32. So ist in jedem verminderten Septimenakkord das mittlere Intervall 27 : 32, in *gis H D f* ist *H D* dies mittlere Intervall, in *h D F as* ist es *D F*, *F As* in *d F As ces*, *Gis H* in *eis Gis H d*. Wird also etwa *gis H D f* in *Gis H d eis* verwandelt, so muß das *H* des ersten Akkordes um ein Komma enharmonisch vertieft oder *Gis* um ein Komma erhöht werden, wenn den reinen Tonintervallen Genüge geschehen soll — eine Feinheit, die theoretisch festgehalten werden muß, sollte sie auch praktisch von geringerer Bedeutung sein. In dem vorliegenden Fall findet nun eine vorübergehende Berührung von *A*-moll in Takt 6, dem ja auch in Takt 7 der *A*-dur-Akkord folgt, und ebenso in Takt 8, wo sich der zu *G*-moll gehörige verminderte Septimenakkord *fis A C es* findet, eine vorübergehende Berührung von *G*-moll statt, und das Intervall 27 : 32 liegt dort zwischen *H* und *D*, hier zwischen *A* und *C*. Da in ersterem Fall das *D*, in letzterem das *A* aus dem vorhergehenden Akkord hinübergenommen wird, so ist seitens der Ausführenden dort das *H* etwas hoch, hier das *C* etwas tief zu nehmen, damit es sich aus 5 : 6 in in 27 : 32 verwandele. Auf den weitern Fortgang hat das eben Erwähnte keinen Einfluß und es wurde ein für alle Mal darauf hin-

gewiesen, falls es nicht an einer spätern Stelle für den Fortgang bedeutungsvoll werden sollte. Die nächsten Takte bieten nichts Bemerkenswerthes. Der übermäßige Sextakkord *B d F Gis* in Takt 10 kommt besser an einer andern Stelle, wo er einen größern Einfluß auf die Fortführung gewinnt, zur Besprechung; das *Es* in Takt 17 bestimmt sich als Unterquinte von *B*, *B* als kleine Terz von *G*, *G* als Quart von *D*, also $= \frac{240 \cdot 4 \cdot 6 \cdot 2}{3 \cdot 5 \cdot 3} = \frac{80 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 2}{5} = 16 \times 16 = 256$, ebenso in Takt 21 und 27 und so geht das *D* des Andante von 240 Schwingungen unverändert in das *D* des Allegro über. Das *D* der 30 Andante-Takte ist durchweg unverrückt geblieben.

Die ersten 25 Takte des Allegro der Ouverture bleiben in *D*-dur. Mit Takt 26 tritt *A*-dur ein. *A*-dur hat alle Töne der Tonleiter mit *D*-dur gemeinsam, nur statt *G* tritt *Gis* ein und statt eines *H* von 400 Schwingungen — vorausgesetzt, woran ich noch einmal erinnere, daß jeder Grundton eines abgesonderten Tonstücks = 240 gesetzt wird — eines von 405 Schwingungen. Erst von Takt 55 an, mit der kontrapunktischen Verarbeitung des in Takt 47 zuerst aufgetretenen tonleiterartig absteigenden Kampfmotivs, beginnt auch der Grundton *D* in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Das Motiv bewegt sich zunächst (Takt 55 und 56) in *A*-dur, dann (Takt 57 und 58) in *A*-moll und springt dann (Takt 60) nach *C*-dur über. Das Motiv ging tonleiterartig abwärts von *D* bis *G*, also war — in *A*-dur und *A*-moll — das Intervall *D-H* das von der Quarte zur Sekunde der Tonleiter gehende, also nicht eine kleine Terz, sondern 32 : 27, mithin, wenn $D = 240$, $H = 202\frac{1}{2}$ oder 405, wie in *A*-dur überhaupt. So tritt es nun auch in Takt 59 ein. In Takt 60 aber wird unvorbereitet das *H*, nachdem es erklungen, als große Terz von *G* genommen und so der Übergang nach *C*-dur gemacht. *G* muß sich also zu *H* verhalten, wie 4 : 5. Also ist $G = \frac{405 \cdot 4}{5} = 81 \times 4 = 324$ und damit *D* als Unterquarte von $G = \frac{324 \cdot 3}{4} = 81 \times 3 = 243$ geworden, somit ein Komma in die Höhe gegangen. Die Veränderung währt aber nicht lange. Denn in *C*-dur ist, wenn $G = 324$ ist, $C = 216$ und $E = 270$, durch *E* aber kehrt von Takt 65—68 die Modulation zu *A*-dur und zu $D = 240$ wieder zurück. Es ist vielleicht anschaulich, sich dies noch auf folgende Art vorzustellen. Wir waren von $H = 405$ ausgegangen. Davon leiteten wir zunächst *G* als große Unterterz ab, dann *C* als Quart, *E* als große Terz von *C*, *A* als Quart von *E* und *D* als Quart von *A*. Dies giebt folgende Zahlenreihe: $\frac{405 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 4}{5 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 3} = 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 4 =$

960 oder, um zwei Oktaven vertieft, 240. Takt 69—90 bieten gar kein Bedenken. Aber auch die Takte 91—163 zeigen trotz vielfacher Modulation bei der Berechnung ein unverändert bleibendes *D*. (*A*-dur von Takt 91—94; *D*-dur Takt 95—98; *D*-dur, *H*-moll, *E*-moll, *A*-moll, *D*-moll, *G*-dur von Takt 99—110; *G*-dur Takt 111—118; *G*-moll, *B*-dur Takt 119—126; *B*-dur Takt 127—130; *G*-moll Takt 131—138; *D*-moll Takt 139—146; *A*-moll Takt 147—150; von da ab Rückkehr nach *D*-dur). In Takt 219—220 wiederholt sich der Übergang aus Takt 57 und 58 von *A*-moll nach *C*-dur in *D*-moll und *F*-dur. Hier wird von *E* aus = 270 *C* als untere Terz ergriffen = 216, womit *F* = 288 und *D* = 240 gesetzt ist. In Takt 246 beginnt der Übergang der Ouverture zur Introduktion der Oper. Innerhalb eines Ganges in *D*-dur tritt plötzlich *C* als kleine Septime der Tonika auf, also in dem Verhältniß von 16 : 9. Da *D* = 240, so ist *C* hier $\frac{240 \cdot 16}{9} = \frac{80 \cdot 16}{3} = \frac{1280}{3} = 426\frac{2}{3}$. Die Takte 247—250 bewegen sich nach *G*-dur. Da *C* = $426\frac{2}{3}$, so ist *G* (4 : 3) = 320. Die Takte 251—254 vermitteln nun weiter den Übergang nach *F*-dur (da *B* kleine Terz von *G*, so ist es, wenn *G* = 320 = $\frac{320 \cdot 6}{5}$ = 384, *F* aber = $\frac{384 \cdot 3}{4}$ = 288). In dieser Bestimmung wird *F* der Grundton der nun folgenden Introduktion. Es ist dasjenige *F*, das entsteht, wenn es als kleine Terz des ursprünglichen *D* der Ouverture gefaßt wird (5 : 6 = 240 : 288), das *F* als dritte Unterquint von *D* wäre tiefer gewesen, nämlich $284\frac{4}{9}$, d. h. um ein ganzes Komma tiefer (denn $284\frac{4}{9} = \frac{2560}{9}$; $\frac{2560}{9} : 288 =$ 2560 : 2592; 2560 : 2592 = 80 : 81). In *F*-dur = 288 ist *D* = 240, wie wir oben bereits sahen, noch erhalten, ebenso in dem Takt 74 eintretenden *B*-dur ($D = \frac{288 \cdot 2 \cdot 5}{3 \cdot 4} = 240$). Bis zum Abgang Donna Anna's, Takt 135, zeigt schon ein flüchtiger Blick, daß gar keine Abirrung eintritt. Von Takt 135 — 167 ist *D* durchweg der leitende Ton, nur die jetzt folgende Duell-Scene, Takt 167—176, erheischt eine nähere Betrachtung.

In den ersten 5 Takten bleibt *D* = 240. Erst mit dem Takt 5 und 6 beginnenden Übergang nach *F* tritt eine Änderung ein. Schon in Takt 170 hatte sich *C* als kleine Septime von *D*, also als $\frac{16}{9} \times 240 = \frac{16 \cdot 80}{3} = \frac{1280}{3} = 426\frac{2}{3}$ bestimmt. Dieses *C* wird nun in Takt 173 Quinte von *F*, also $F = \frac{1280 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9} = 284\frac{4}{9}$. An dieser Stelle rückt *F* also um ein Komma herab dem *F* gegenüber,

womit die Introduktion begonnen und das sich bis jetzt behauptet hatte. *D* aber tritt jetzt als große Sext dieses *F* auf, also $= \frac{2560 \cdot 5}{9 \cdot 3}$ $= \frac{12800}{27} = 474\frac{2}{27}$, also $= 2 \times 237\frac{1}{27}$, ebenfalls ein Komma tiefer, als vorher. *B* im nächsten Takt ist Quart von *F*, also $\frac{2560 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{10240}{27}$ $= 379\frac{7}{27}$. In Takt 175 tritt nun zum ersten Mal ein übermäßiger Sextakkord auf, den wir näher in das Auge zu fassen haben. Den übermäßigen Sextakkord leitet Hauptmann, dem ich mich darin anschließe, aus dem Übergreifen der Molltonart her. Wenn z. B. *C*-moll nach *G*-moll noch nicht übergegangen ist, sondern übergehen will, so tritt statt der Akkordreihen

F as C es G h D und
C es G b D fis A

folgende ein:

as C es G h D fis,

aus der dann die Akkorde *as C fis* oder *as D fis* hervorgehen können. Durch weitere Kombination gehen auch Vierklänge mit der übermäßigen Sexte daraus hervor, z. B. *as C es fis*. Die Zahlenbestimmung des letzteren lautet, da *as* : *C* = 4 : 5, *C* : *es* = 5 : 6 und *es* : *fis* = 64 : 75 ist, 128 : 160 : 192 : 225. Der in Takt 175 vorkommende Akkord ist nun ein solcher: *des F as h*, auf dem Übergange von *F*-moll nach *C*-moll befindlich. Das *F* übernehmen wir nur aus dem vorhergehenden Takt $= 284\frac{4}{9}$; *as* bestimmt sich danach als $\frac{2560 \cdot 6}{9 \cdot 5} =$ $\frac{512 \cdot 2}{3} = \frac{1024}{3} = 341\frac{1}{3}$; *des* als $\frac{2560 \cdot 4}{9 \cdot 5} = \frac{512 \cdot 4}{9} = \frac{2048}{9} = 227\frac{5}{9}$; *h* endlich als $\frac{2560 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 5}{9 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 8} = \frac{2560 \cdot 5}{32} = 80 \times 5 = 400$ (letzteres mithin dem *h* in *D*-dur gleich). Dann tritt wieder der *F*-moll-Akkord auf der Grundlage des $F = 284\frac{4}{9}$ ein und nun als letzter Akkord vor dem Sterbeterzett der verminderte Septimenakkord *h D F as* mit $h = 400$, $D = 480$ oder 240 (unser ursprüngliches *D*), $F = 284\frac{4}{9}$ und $as = 343\frac{1}{3}$, und nun beginnt mit dem Dominantakkord auf *C* das düstere Sterbeterzett in dem um ein Komma gegen den Anfang der Introduktion in die Tiefe hinabgegangenen *F*-moll. Ist es ein bloßer Zufall, daß gerade in der Duellscene das *F* sich in die dunklere, ernstere Tiefe senkte und nun, während des Sterbeterzetts, in dieser Tonhöhe verharrt? Während des Terzetts verändert sich nichts in der Tonhöhe; *D* und *Des* treten abwechselnd auf; wo *D* vorkommt, ist es im Zusammenhang des verminderten Septimenakkordes *h D F as* und ist in diesem = 240. Das Sterbeterzett würde in dem tieferen *F* schließen,

also nicht mit dem ursprünglichen F übereinstimmen, wenn es überhaupt schlösse; es geht aber in das Secco-Recitativ zunächst zwischen Don Juan und Leporello, dann zwischen Anna und Ottavio über. Zum $C = 213\frac{1}{3}$ tritt die Quinte G, also $\frac{640 \cdot 3}{3 \cdot 2} = 320$, dasselbe G also, das schon in dem D der Ouverture das herrschende war. Dieses G geht im Secco-Recitativ zunächst nach C-dur ($C = 213\frac{1}{3}$), dann nach F-dur ($= 284\frac{4}{9}$), B-dur $\left(= \frac{2560 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{10240}{27} = 379\frac{7}{27}\right)$, durch den Dominantseptimenakkord nach Es-dur $\left(= \frac{10240 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{20480}{81} = 252\frac{68}{81}\right)$, von hier nach B-dur zurück ($379\frac{7}{27}$). Nun tritt, mit dem Auftreten Donna Anna's, der D-dur-Akkord ein, D als große Terz von B, mithin als $\frac{10240 \cdot 5}{27 \cdot 4} = \frac{2560 \cdot 5}{27} = \frac{12800}{27} = 474\frac{2}{27}$ oder $237\frac{1}{27}$, also ein Komma tiefer als das ursprüngliche D-dur. Dem folgt der G-dur-Akkord, $G = \frac{12800 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{25600}{81} = 316\frac{4}{81}$. Mit diesem G beginnt das dem Duett vorangehende Recitativ, genau ein Komma tiefer, als das zu dem ursprünglichen D gehörende G.

Von Takt 1—8 herrscht der C-moll-Akkord vor; C ist aber als Quarte von $G = \frac{102400}{243}$. (Ich lasse die größeren Brüche vorläufig stehen, weil sie sich später durch die Verbindung mit anderen von selber vereinfachen.) Von Takt 9 ab bewegt sich die Modulation nach F-moll hin. Für Es in Takt 14 ist G der bestimmende Ton; *es* ist nämlich als große Unterterz von $G = \frac{25600 \cdot 4}{81 \cdot 5} = \frac{5120 \cdot 4}{81}$. Die Harmonie geht von dem eben erwähnten Dominantseptimenakkord in As-dur wieder nach F-moll (Takt 16). Die Quinte $C = \frac{102400}{243}$ bleibt für den weiteren Fortgang bestimmend. Der verminderte Septimenakkord in Takt 18 *h F as* ist nur dreistimmig; das D fehlt. Ebenso in Takt 20, wo dem Akkorde *cis G b* das E fehlt. Für den Fortgang nach D-dur, der hier eintritt, ist die Quintenreihe $C\ G\ D$ entscheidend, also $D = \frac{3}{2} \times G = \frac{3 \cdot 25600}{2 \cdot 81} = \frac{12800}{27} = 474\frac{2}{27}$. Ebenso verhält es sich mit dem dreistimmigen verminderten Septimenakkord in Takt 22: *dis A c*, dem das *Fis* fehlt; auch hier ist das nun folgende E als durch die Quintenreihe $D\ A\ E$ bestimmt zu denken, also $E = \frac{12800 \cdot 3 \cdot 3}{27 \cdot 2 \cdot 4} = \frac{1600}{3}$. Der Akkordübergang durch verminderte Septimenakkorde, der uns eben von Takt 19—22 zweimal beschäftigt hat, wiederholt sich noch ein drittes Mal, in Takt 23 und 24. Hier tritt aber der verminderte

Septimenakkord *eis Gis H d* nicht nur vierstimmig auf, sondern auch die sich mit ihm verbindenden Durdreiklänge, die letztern durch Terzverdoppelung. Wir erinnern an das oben Bemerkte, daß das mittlere Intervall des verminderten Septimenakkords nicht eine kleine Terz (5 : 6), sondern 27 : 32 ist. Hier wird also *Gis H* = 27 : 32 werden. Beide Töne waren aber bereits in dem vorhergehenden *E*-dur-Dreiklang enthalten und zwar in der Bestimmung 5 : 6. Es muß hier also eine enharmonische reelle Verwechselung stattfinden und entweder das *H* um ein Komma abwärts — denn so viel beträgt der Unterschied — oder das *Gis* um ein Komma aufwärts gehen, wovon dann natürlich auch die Tonhöhe des Folgenden abhängt und um ein Komma höher oder tiefer ausfallen wird. Wäre der verminderte Septimenakkord auch hier nur dreistimmig, wie er es vorher war, so bliebe uns das Problem erspart, denn das fragliche Intervall *Gis H* käme gar nicht vor; *Gis* bliebe einfach weg. Wir haben uns früher in der Fortschreitung durch die Quintenreihe leiten lassen; so würden wir also auch hier sagen können und insofern mit Recht, als der Quintenzusammenhang für die Modulation im Großen und Ganzen wichtiger ist, als die Terzvermittelung, daß das folgende *Fis* aus der Quintenreihe *E, H, Fis* hervorgehen müßte; *H* würde also seinen Platz behaupten, *Gis* ein Komma in die Höhe rücken und *Fis* $= \frac{1600 \cdot 3 \cdot 3}{3 \cdot 2 \cdot 4}$ $= 600$ oder 300 zu setzen sein, womit wir denn auch wieder um ein Komma in die Höhe gerückt und voraussichtlich das ursprüngliche *D* wieder gewonnen haben würden. Mozart aber hat offenbar anders darüber bestimmt. Es wurde schon erwähnt, daß die Terz in dem einen *E*-dur-Akkord verdoppelt oder sogar verdreifacht ist. Das tiefere *Gis* geht aufwärts nach *H*, *E* nach *Eis*, das mittlere und das hohe *Gis* bleibt (in der Bratsche und der zweiten Flöte) liegen und *H* geht nach *D*. Wir müssen also *H* verändern und um ein Komma abwärts gehen lassen; *H* wird also $= \frac{1600 \cdot 5 \cdot 32}{3 \cdot 4 \cdot 27} = \frac{1600 \cdot 5 \cdot 8}{81} = \frac{64000}{81}$ oder $790\frac{10}{81}$; das nun eintretende *Fis* ist also um ein Komma tiefer, als es sein würde, wenn *Gis* um ein Komma in die Höhe gegangen wäre. *G*-dur in Takt 29 bestimmt sich durch *H* als $\frac{64000 \cdot 4}{81 \cdot 5} = \frac{12800 \cdot 4}{81}$ $= \frac{51200}{81}$, *A* in Takt 33 durch *G* als $\frac{51200 \cdot 9}{81 \cdot 16} = \frac{3200}{9}$, *D* in Takt 35 durch *A* als $\frac{3200 \cdot 2}{9 \cdot 3} = \frac{6400}{27}$. Bei den Worten »*caro padre*« geht Donna Anna um eine kleine Terz in die Höhe von *D* nach *F*, also von $\frac{6400}{27}$ zu $\frac{6400 \cdot 6}{27 \cdot 5} = \frac{1280 \cdot 2}{9} = \frac{2560}{9}$. Unmittelbar darauf setzt das Orchester den verminderten Septimenakkord ein *h D F as*, in dem

bekanntlich $DF = 27 : 32$ ist. Das F der Donna Anna war eben gehört, das D war vorüber; das Natürliche ist also, daß F in den Orchesterklang übergeht und D, um aus $5 : 6 = 27 : 32$ zu werden, um ein Komma in die Höhe geht, also $\frac{2560 \cdot 27}{9 \cdot 32} = 80 \times 3 = 240$ wird. *As* bestimmt sich als kleine Terz von F, also als $\frac{2560 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{1024}{3} = 341\frac{1}{3}$. Dies *As* ergreift nun Donna Anna zu den Worten *padre amato* und nun endlich in dem höchsten Aufschrei ihres Schmerzes, unmittelbar vor dem Schwinden des Bewußtseins, unmittelbar vor den Worten *io manco, io moro* haben wir das ursprüngliche $D = 240$ wieder erreicht. Wie es in dem Sterbeterzett um ein Komma sank, so hat es sich in der Gewalt des Schmerzes wieder emporgerafft. Jenes *gis* aber, das unverändert in den verminderten Septimenakkord überging, wäre es in die Höhe gegangen, so würden wir jetzt um ein Komma höher geworden sein, wie wir früher um ein Komma zu tief waren. Im höchsten Maße aber ist bemerkenswerth, daß Mozart an der eben besprochenen Stelle die Terz verdoppelt und den Ton, der festzuhalten und eben dadurch den andern, der enharmonisch zu verwechseln ist, genau bezeichnet hat; ob es ein dunkler Instinkt oder Zufall war, wer soll es entscheiden?

In den noch folgenden Takten des Recitativs ist nicht viel zu bemerken. *Es* in Takt 37 ist $= \frac{240 \cdot 16}{15} = 256$, G in Takt 39 $= \frac{256 \cdot 5}{4} = 320$, $E = 270$, D also in Takt 40 $= 240$, A in Takt 42 $= 360$, E in Takt 44 $= 270$, C in Takt 45 $= \frac{360 \cdot 6}{5} = 72.6 = 432$, *Fis* in Takt 46 $= \frac{432 \cdot 5 \cdot 27}{6 \cdot 32} = \frac{9 \cdot 5 \cdot 27}{4} = \frac{1215}{4}$, $H = \frac{1215 \cdot 4}{4 \cdot 3} = 405$, G in Takt 47 $= \frac{405 \cdot 4}{5} = 324$, $C = 432$, $A = 360$, $D = 480$. In Takt 48 begegnet uns nun zunächst $H = 400$, ist also in anderthalb Takten um ein Komma hinuntergegangen. Worin liegt das, da doch bei der Tonfolge $H\ G\ C\ A\ D\ H$, welche Ottavio zu singen hat, sich gar nichts zu verändern scheint? Es bietet sich hier die Gelegenheit zu einer lehrreichen Erläuterung. Folgender melodischer Gang

existirt, wenn er nach der gewöhnlichen Auffassung vorgestellt wird, in keiner Tonart. Zuerst ist eine grosse Terz abwärts, dann eine Quart aufwärts u. s. w. zu intoniren. Eine große Terz ist das Intervall $4 \cdot 5$; wenn wir also den ersten Ton $= 5$ setzen, den zweiten

$= 4$, so ist der dritte $\frac{4 \cdot 4}{3}$, der vierte $\frac{4 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 6}$, der fünfte $\frac{4 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 4}{3 \cdot 6 \cdot 3}$, der sechste $\frac{4 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 6 \cdot 3 \cdot 6}$, also $= \frac{4 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{400}{81}$, also nicht mehr dem ersten gleich, sondern ein Komma tiefer. Allerdings aber kommt ein ähnlich aussehender melodischer Gang in jeder Durtonart zweimal vor, zwischen Prime und Quinte und zwischen Quinte und None. In dem ersten Fall ist aber statt der ersten kleinen Terz eine halb verminderte, in dem zweiten statt der zweiten reinen Quart eine halb übermäßige zu setzen. In dem ersten Fall ist das Zahlenverhältniß $\frac{4 \cdot 4 \cdot 27 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 32 \cdot 3 \cdot 6} = \frac{27 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 6} = \frac{4 \cdot 5}{4} = 5$, in dem zweiten $\frac{4 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 27 \cdot 5}{3 \cdot 6 \cdot 20 \cdot 6} = \frac{4 \cdot 27 \cdot 5}{3 \cdot 6 \cdot 6} = \frac{4 \cdot 5}{4} = 5$. In dieser Weise kann aber Ottavio seine Melodie nicht singen, weil die Begleitung ihn daran hindert, denn $C : A$ liegt für ihn in *E*-moll oder *C*-dur, ist also kleine Terz, und $A : D$ in *D*-dur oder *G*-dur. Also wird *H* ein Komma tiefer. Weiter wird nun in Takt 48 $E = \frac{400 \cdot 4}{3}$, $C = \frac{400 \cdot 4 \cdot 4}{3 \cdot 5} = \frac{1280}{3}$, $F = \frac{1280 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{5120}{9}$, in Takt 49 $G = \frac{5120 \cdot 9}{9 \cdot 16} = 320$, *C* in Takt 50 als $\frac{320 \cdot 4}{3} = \frac{1280}{3}$. So erhält sich *C* bis Takt 53, wird Septime für *D* in Takt 55 $= \frac{1280 \cdot 9}{3 \cdot 16} = 80 \cdot 3 = 240$. *D* behauptet sich nun als Grundlage bis Takt 59, bestimmt dann $G = \frac{240 \cdot 3 \cdot 8}{2 \cdot 9} = \frac{240 \cdot 4}{3} = 320$ und geht als $D = 240$ in das Duett selber über.

In dem Duett ist während der ersten zehn Takte nichts zu bemerken, denn daß die zwei auf einander folgenden verminderten Septimen-Akkorde in Takt 7 (Auftakte werden von mir durchweg als Takt 1 gezählt) nichts ändern, indem der erste *cis E G b* sich auf *D* als Grundlage bezieht und eben dies stillschweigend vorausgesetzte *D* in den folgenden *gis H D f* hinüber genommen wird, dürfte nach dem Vorhergehenden wohl klar sein. Dagegen sind Takt 11—14 und ebenso weiterhin Takt 61—64 ebenso schwierig als interessant. Beide Stellen lassen sich so erklären und eventuell — natürlich ideal gedacht — ausführen, daß jede von ihnen um ein Komma tiefer oder höher genommen werden kann. Die Harmonie des Ganzen läßt sich also durch diesen Gegensatz herstellen, und zwar auf zwiefache Weise, während andererseits wiederum, wenn an beiden Stellen die tiefere oder die höhere Erklärung angenommen wird, das ganze Tonstück abwärts oder aufwärts — je nach Belieben — um ein Komma verändert werden könnte. In Fällen dieser Art kommt es nun darauf an, ge-

nau sich bewußt zu werden, welche von den verschiedenen Möglichkeiten entweder aus inneren musikalischen Gründen oder nach den äußeren Noten-Andeutungen die vorzuziehende ist. In Takt 11—14 ist, was zunächst den letzteren Punkt betrifft, zu beachten, daß die Singstimme an derselben Stelle von *D* nach *Cis* hinuntergeht, wo sich die Begleitung von *D* nach *Des* abwärts wendet, während doch bekanntlich *Cis* und *Des* durchaus nicht derselbe Ton sind. Die Melodie der Singstimme würde nun von Takt 11 an bis zum Anfang von Takt 15, wenn wir den Schritt von *E* nach *Cis* (Takt 12 und 13) als auf *D* bezogen und ebenso das dann folgende *G* als durch die Beziehung auf *D* vermittelt denken, folgendermaßen in Zahlen lauten: 270, 180; 180, 216, $\frac{405}{4}$; 270, 225 (auf $D = 240$ bezogen), 225; 320, $\frac{2560}{9}$, 270, $\frac{6400}{27}$, $\frac{640}{3}$. Das *D* ist in diesem Moment, wo die Tonart *F*-dur geworden ist, um ein Komma tiefer geworden $\left(\frac{6400}{27} = 237\frac{1}{27}\right.$ anstatt 240). In dieser Weise würde sich die Ausführung von Seiten der Ottavio-Stimme, namentlich mit Rücksicht auf die Note *Cis*, am richtigsten vorstellen lassen. Die Bässe sind ebenso zu deuten. Das *Gis* nach dem *A* ist die kleine Sekunde 15 : 16, also in unserem Fall, da $A = 360$, $= \frac{360 \cdot 15}{16} = \frac{45 \cdot 15}{2} = \frac{675}{2}$. Das auf *Gis* folgende *G* wird am natürlichsten so verstanden, als wenn von *A* aus nach *D*-moll gegangen werden sollte, also als Verhältniß der Quinte zur Quarte (36 : 32), als 9 : 8, dann ist aber $G = \frac{8 \cdot 360}{9} = 320$ und wir sind bei demselben *G* und demselben *F*-dur angelangt, wie in der Auslegung der Ottavio-Stimme. Wenn wir uns nun aber die ganze Stelle nebst den die Ottavio-Stimme und den Baß umspielenden Geigengängen harmonisch zusammenziehen, so haben wir folgenden Akkordgang.

Bei dem zweiten Akkord fühlen wir uns noch in *A*-moll; der dritte gehört entweder zu *As*-dur oder *F*-moll oder Hauptmann's *F*-dur-moll. Die letztere Auffassung ist dem Zusammenhange nach die natürlichste. Von *A*-moll nach *F*-dur-moll führen die Töne *A*, *C*, *E* und *F*; die Berechnung ergiebt, daß jeder von ihnen auf die Gemeinsamkeit mit allen andern führt, daß also nur eine Möglichkeit bleibt. Hier ergiebt sich nun der Schritt von *A* : *G*, als 10 : 9, die Modulation, von dieser Seite aus betrachtet, führt also ein Komma höher, als die von der Ottavio-Stimme aus auf *D*-moll

beruhende. Was mich betrifft, so nehme ich an, daß das *G* dem entweder als Vorhalt gesungenen oder blos vorausgesetzten *D* Ottavio's folgt, und daß dadurch der Akkord *Des G B* ein Komma tiefer rückt; denn auf irgend einer von beiden Seiten muß die Nachgiebigkeit stattfinden; zunächst bleibt nun das tiefere *D*, und zwar im Großen und Ganzen bis zu Takt 61, der wieder in $F = \frac{2560}{9}$ $(284\frac{4}{9})$ abschließt. In Takt 61 vernehmen wir nur die Tonika *F*. Takt 62 bringt den verminderten Septimenakkord *fis C A es* und den *G*-moll-Akkord, um welche beiden sich auch die folgenden zwei Takte bewegen. Hier ist nun wieder die Frage: Sollen wir dem Baß folgen mit seinem Gang *F*, *Es*, *D*, *C*, *B*, *A*, *G*, *Fis*, als wenn er nach *B*-dur und dann nach *G*-moll gehen wollte? Dann hätten wir folgende Zahlenreihe $\frac{2560}{9}$, $\frac{20480}{81}$ (*Es*), $\frac{6400}{27}$ (*D*), $\frac{640}{3}$ (*C*), $\frac{5120}{27}$ (*B*), $\frac{1600}{9}$ (*A*), $\frac{12800}{8}$ (*G*). Hier würden wir bei dem um ein Komma tieferen *D* stehen bleiben; wollten wir diese Auffassung theilen, so müßten wir uns in den Takten 11—14, um die Einheit des Ganzen zu retten, für die andere von uns verworfene entscheiden, denn wir hatten bei jener ein höheres *G* = 324, ein höheres $C = 216$ und ein höheres $F = 288$, somit auch das höhere $D = 240$. Aber auch hier glaube ich, ist die andere Auffassung die richtigere. In Takt 61 hören wir die Tonika *F*; unmittelbar darauf setzt der verminderte Septimen-Akkord *fis A C es* ein. Keiner dieser Töne ist vorher unmittelbar gegeben, nur *C* und *A*, insofern sie in der Tonika als Dreiklangs-Intervalle von dem innern Ohr ergänzt werden; unter diesen beiden ist aber *C* als Quint dem *A* als Terz als grundlegendes, ursprünglicheres Intervall überlegen; dies innerlich gehörte *C* ergreift das Ohr als Ausgangspunkt des verminderten Septimenakkordes, nicht das ferner liegende *A*, auch nicht das nach *B*-dur oder *G*-moll deutende *Es* der Bässe, für welches diese sich ja selber erst die Tonbestimmung suchen müssen, und nun wird die Berechnung eine ganz andere. *F* übernehmen wir als $\frac{2560}{9}$, somit *C* als $\frac{2560 \cdot 3}{9 \cdot 2} = \frac{1280}{3}$. In dem Akkord *fis A C es* ist $A : C$ bekanntlich $27 : 32$; da $C = \frac{1280}{3}$ oder $\frac{640}{3}$, so ist $A = \frac{640 \cdot 27}{3 \cdot 32} = 20.9$ $= 180$; *Es* ist $= \frac{640 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 256$; $Fis = \frac{130 \cdot 5}{6} = 150$, *D* also $= 240$. Wir hätten die Einheit des Ganzen aufgegeben, wenn wir jedesmal die höhere oder jedesmal die tiefere Auslegung ergriffen hätten, wir hätten sie aber auch herstellen können, wenn wir vorher uns für die höhere und jetzt für die tiefere Interpretation entschieden hätten. Zu den vorher entwickelten Gründen, warum wir uns so entschieden, tritt nun

aber noch ein anderer. In der ersten Stelle ist es Ottavio, der sich traurig, verlegen und in einem kurzen Moment bei dem Hinaufgang von *Cis* nach *G*, zwar entschieden, aber mit einer etwas gewaltsamen, gepreßten Entschiedenheit hin und her windet (der italienische Text paßt außerordentlich viel besser zu der melodischen und harmonischen Ausarbeitung der Stelle, als der übliche deutsche); hier ist es Donna Anna, welche zum ersten Mal den Schwur der Rache von ihrem Geliebten fordert. Wie herrlich paßt wiederum dort die Erniedrigung, hier die Erhöhung der Tonhöhe für den Ausdruck der Situation. Der folgende Theil des Duetts enthält keine Schwierigkeit, insofern es fast überflüssig ist, zu bemerken, daß in Takt 67 und 68 *Es* : *C* der Donna Anna nicht als kleine Terz, sondern in Anticipirung des darauf folgenden Dominantseptimen-Akkords als 32 : 27 genommen werden muß. Auch die Takte 102—106 wo erst *G* (= 160) und dann *D* (= 240) den vermittelnden Einheitspunkt bildet, verlaufen ganz glatt. Die Einheit der Tonhöhe ist in der ganzen so hoch dramatischen ersten Scene der Oper mit Einschluß des Secco-Recitativs in wunderbarer Weise gewahrt geblieben.

Das nächstfolgende Secco-Recitativ wird ein Komma tiefer. *E* nehmen wir, uns der vorigen Nummer anschließend, als 270; daraus ergiebt sich *A* (Takt 3) = 360, *D* (Takt 6) = 240, *G* (Takt 13) = 320, *F* (Takt 16) = $\frac{2560}{9}$, *C* (Takt 18) = $\frac{1280}{3}$, *F* (Takt 21) = $\frac{2560}{9}$, *B* (Takt 25) = $\frac{10240}{27}$, *Es* (Takt 29) = $\frac{20480}{81}$, *As* (Takt 32) = $\frac{81920}{243}$, *B* (Takt 38) = $\frac{10240}{27}$. Die nun folgende Arie der Elvira setzt mit *Es* = $\left(\frac{20480}{81}\right)$ ein, das zugleich die um ein Komma vertiefte Sekunde dem in dem Duett vorhergegangenen *D* = 240 gegenüber ist. Erwähnt sei noch, daß der Sextakkord auf *F* (Takt 16) nicht als *D*-moll-Akkord sondern als Sekundakkord von *C*-dur (27, 32, 40) zu fassen ist, denn dies ist der natürlich musikalische Übergang von *G*-dur nach *C*-dur. Dadurch vertieft sich das Recitativ. Der erste Theil der Elviren-Arie verläuft ganz glatt. *Es* setzen wir der bequemeren Berechnung wegen wieder, wie vorhin im Allgemeinen bemerkt wurde, nicht = 256, sondern = 240. Das mit Takt 22 eintretende *B*-dur ist also = 360. Takt 31—37 sind genau zu betrachten. *D* und *F* werden aus Takt 30 in Takt 31 hinübergenommen, aber doch nur scheinbar, denn während in Takt 30 ihr Verhältniß das einer kleinen Terz war, sind sie jetzt Quint und Septime des Dominantseptimen-Akkordes von *C*-moll = 27 : 32. Es fragt sich, welcher Ton bleiben soll, *D* oder *F*. Als in der Gesangstimme enthaltenen und

schon insofern bevorzugten Ton halten wir F fest; das D geht also um ein Komma hinauf. Wenn $B = 360$ war, so ist $F = 540$ oder 270; D wird also $\frac{540 \cdot 27}{32}$, $H = \frac{540 \cdot 27 \cdot 5}{32 \cdot 6}$, $G = \frac{540 \cdot 27 \cdot 5 \cdot 4}{32 \cdot 6 \cdot 5}$ oder möglichst vereinfacht $\frac{90 \cdot 27}{8} = \frac{45 \cdot 27}{8}$. Der nun folgende C-moll-Akkord wird von G aus bestimmt, also $Es = \frac{45 \cdot 27 \cdot 4}{8 \cdot 5} = \frac{9 \cdot 27}{2} = \frac{243}{2}$ oder 243, also um ein Komma höher geworden und $C = \frac{45 \cdot 27 \cdot 4 \cdot 5}{8 \cdot 5 \cdot 6} = \frac{15 \cdot 27}{4}$. Es und C gehen in den folgenden Dominant-septimen-Akkord von B-dur (Takt 32) über; sie müssen sich wieder aus der kleinen Terz in das Verhältniß 27 : 32 verändern. Wir halten den Grundton fest, dem die Singstimme mit der korrespondirenden Quinte zur Seite steht. Wenn nun $C = \frac{15 \cdot 27}{4}$ ist, so wird $Es = \frac{15 \cdot 27 \cdot 32}{4 \cdot 27} = 15 \cdot 8 = 120$ oder 240, $A = \frac{15 \cdot 27 \cdot 5}{4 \cdot 6} = \frac{5 \cdot 27 \cdot 5}{8}$ und $F = \frac{5 \cdot 27 \cdot 5 \cdot 4}{8 \cdot 5} = \frac{27 \cdot 5}{2} = \frac{135}{2}$ oder 270, das darauf folgende B-dur also = 180, 225, 270. Darauf (Takt 33) folgt zunächst der Septimenakkord Es G B D, durch B und D vermittelt, also 240, 300, 180. 225. Dieser geht in den verminderten Dreiklang A C Es über, zu dem Es die Vermittlung bildet. Dieser verminderte Dreiklang ist eine vorübergehende Berührung von G-moll. $A : C$ ist also 27 : 32, $Es : C$ eine kleine Terz. Da $Es = 240$, so ist $C = 200$, $A = \frac{200 \cdot 27}{32} = \frac{25 \cdot 27}{4}$. Darauf folgt der Dominant-Septimenakkord von G-moll (Takt 34), indem sich D nach A bestimmt $= \frac{25 \cdot 27 \cdot 4}{4 \cdot 3} = 25 \times 9 = 225$. Nun (Takt 35) ist G in G-moll $= \frac{225 \cdot 4}{3} = 300$, und damit sind wir zu dem $B = 360$ wieder zurückgekehrt.

Die ähnliche Verwickelung, aber etwas erschwert, tritt Takt 76—84 ein. Der Es-dur-Dreiklang = 240 geht Takt 77 in den Dominant-Septimenakkord von F-moll über. G und B sind die liegen bleibenden Töne. Wir halten das Es der Gesangstimme fest und bestimmen danach $C = \frac{240 \cdot 5}{6} = 200$, so wird der Dominant-Septimenakkord C e G B = 200, 250, 300, $\frac{300 \cdot 32}{27} = \frac{3200}{9}$, sodann F-moll $\frac{400 \cdot 2}{3} = \frac{800}{3}$, $\frac{800 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 320$, 400. Dieser Akkord geht wieder in den Dominant-Septimenakkord von Es-dur über, wir halten das in der Gesangstimme gegebene $As = 320$ fest; so wird $F = 270$, $D =$

$\frac{270 \cdot 5}{6} = 225$, $B = \frac{270 \cdot 2}{3} = 180$ und *Es* in dem folgenden *Es*-dur-Akkord $= 240$.

Das Secco-Recitativ beginnt in *Es*-dur $= 240, 300, 360$. *D*, womit es schließt, müßte als große Septime von *Es*-dur $= 225$ sein. Wir werden sehen, daß es um drei Komma's tiefer schließt. Der *C*-dur-Akkord in Takt 1, der auf *F*-moll oder auf *F*-dur-moll (nach Hauptmann's Terminologie) hinweist, liegt näher an *Es*-dur, wenn er durch *G*, *As* oder *C*, als wenn er durch *F* berechnet wird; wir nehmen also $C = 400$. Nun ist *A* in Takt 3 $= \frac{400 \cdot 5}{6} = \frac{1000}{3}$, $D = \frac{1000 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{2000}{9}$, *G* in Takt 9 $= \frac{2000 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{8000}{27}$, *C* in Takt 11 $= \frac{8000 \cdot 4}{27 \cdot 3} = \frac{32000}{81}$, *E* in Takt 12 $= \frac{32000 \cdot 5}{81 \cdot 4} = \frac{40000}{81}$, *A* in Takt 15 $= \frac{40000 \cdot 2}{81 \cdot 3} = \frac{80000}{243}$, *D* in Takt 16 $= \frac{80000 \cdot 2}{243 \cdot 3} = \frac{160000}{729}$. In Takt 17 verändert sich indeß *D*, oder ich halte es wenigstens für eine gestattete Freiheit, daß es sich verändert. In Takt 16 nämlich, nach dem vorhergehenden Dominantseptimenakkord von *D*-moll, hatten wir unzweifelhaft den wahren *D*-moll-Akkord vor uns. Nun aber geht er in *C*-dur über und ist in diesem Übergang nur als Sekundakkord von *C*-dur (27, 32, 40) zu deuten. Elvira nimmt also ihr *D* ein Komma höher, also $= \frac{160000 \cdot 81}{729 \cdot 80} = \frac{2000}{9}$, wie es bereits in Takt 3 war. Dadurch wird $C = \frac{2000 \cdot 8}{9 \cdot 9} = \frac{16000}{81}$, wie in Takt 11. In Takt 21 ist $E = \frac{16000 \cdot 15 \cdot 2}{81 \cdot 16 \cdot 3} = \frac{10000}{81}$, $C = \frac{10000 \cdot 8}{81 \cdot 5} = \frac{16000}{81}$, in Takt 22 $A = \frac{16000 \cdot 27}{81 \cdot 32} = \frac{500}{3}$, $G = \frac{500 \cdot 8}{3 \cdot 9} = \frac{4000}{27}$, in Takt 23 $E = \frac{4000 \cdot 5}{27 \cdot 3} = \frac{20000}{81}$, *A* nun aber, das eben $\frac{500}{3}$ war, $= \frac{20000 \cdot 2}{81 \cdot 3} = \frac{40000}{243}$ (die Multiplikation, die von Takt 22 bis 23 vorzunehmen ist, heißt $\frac{8}{9} \cdot \frac{5}{3} \cdot \frac{2}{3} = \frac{80}{81}$; *G* verhält sich zu *A* wie $9:8$, $E:G$ wie $5:3$, $A:E = 2:3$). Ebenso ist *A* in Takt 26. *D* in Takt 30 $= \frac{40000 \cdot 4}{243 \cdot 3} = \frac{160000}{729}$, *Cis* in Takt 31 $= \frac{160000 \cdot 15}{729 \cdot 16} = \frac{50000}{243}$, *Fis* in Takt 33 $= \frac{100000}{729}$, *H* in Takt 37 $= \frac{400000}{2187}$, *E* in Takt 45 $= \frac{800000}{6561}$, *A* in Takt 47 $= \frac{3200000}{19683}$, *D* in Takt 51 $= \frac{12800000}{59049}$. So bleibt es bis zum Schluß. $\frac{225 \cdot 80 \cdot 80 \cdot 80}{81 \cdot 81 \cdot 81}$ ist aber $= \frac{25 \cdot 512000}{59049} = \frac{12800000}{59049}$.

Die Registerarie des Leporello beginnen wir wieder mit *D* = 240. Interessant sind gleich die ersten Takte. In Takt 5 tritt der Sekundenakkord: *E G H* = 27, 32, 40 ganz tonleiterartig und in voller Bestimmtheit hervor. Er klingt in dem Zusammenhang ebenso gut als richtig, wie ich mich an der Probe mit meiner diatonischen Stimmgabel-Tonleiter überzeugt habe; wollte man aber wirklich einen Mollakkord daraus machen und dies als eine vorübergehende Modulation erklären, so tritt die Unzuträglichkeit gleich im nächsten Takt hervor, wo der verminderte Dreiklang *E G Cis* daraus wird; dieser klingt entschieden viel schlechter, wenn man *E* : *G* aus 27 : 32 in 5 : 6 verwandelt. Ganz anders dagegen von Takt 37—43, wo sich dieselbe Stelle in veränderter Modulirung wiederholt. Der *E*-Durakkord in Takt 39 muß ein reiner Durklang sein. Da *H* der den *H*-moll- mit dem *E*-dur-Akkord vermittelnde Ton ist, so müßte *H* bleiben und *E* ein Komma tiefer werden, womit die ganze Arie um ein Komma tiefer schließen würde. Es ist aber darauf zu achten, daß für das musikalische Verständniß der ganzen Stelle der aufsteigende Baßgang *D*, *E*, *Fis*, *Gis*, *A* durchaus wesentlich ist, ebenso wesentlich mindestens, als das liegenbleibende *H*. Ich bin der Meinung, daß dieser Gesichtspunkt der wichtigere ist und daß in Folge dessen das *H* in Takt 39 von den Violinen enharmonisch um ein Komma erhöht werden muß. Sonst enthält die Arie nichts Bemerkenswerthes. Das *F* in Takt 46 im *Andante con moto* der Arie ist die kleine Terz von *D* = 288 und ändert nichts an dem Tonhöhen-Verlauf des ganzen Satzes.

Das nächste Secco-Recitativ beginnt mit *E*-dur = 270. Dann *A*-moll = 360, *D*-moll = 480, Dominant-Septimen-Akkord von *C*-dur = 320,400,480, *C*-dur = $\frac{320 \cdot 4}{3}$, *F*-dur = $\frac{320 \cdot 4 \cdot 2}{3 \cdot 3}$, Dominant-Septimen-Akkord von *C*-dur = 160, 200, 240, $\frac{320 \cdot 8}{9}$, *C*-dur = $\frac{160 \cdot 4}{3}$, um ein Komma tiefer, als das mit *E*-dur am nächsten verwandte *C* (= 216.)

Das Duett zwischen Masetto und Zerline enthält nichts Bemerkenswerthes. Höchstens wäre in Takt 44 und 45 zu notiren, daß Masetto in seinem abwärts gehenden Gang: *G Fis E* das Intervall *G* : *E* nicht als 6 : 5, sondern als 32 : 27 zu nehmen hat, da es an dieser Stelle bereits Quarte und Sekunde in *D*-dur ist.

Das nun folgende Secco-Recitativ beginnt mit *G*-dur. Da wir das vorige Duett nicht besonders zu besprechen nöthig hatten, wollen wir jetzt das Secco-Recitativ mit *G* = 320 beginnen. *D*-dur, mit dem es schließt, würde also = 240 sein. Wir werden sehen, daß auch in diesem Recitativ *D*-dur und zwar um zwei Komma's in die

Tiefe geht, in Folge der häufigen absteigenden Quinten-Modulationen. In Takt 1 ist also $G = 320$, Takt 4 $C = \frac{320 \cdot 4}{3}$, Takt 6 $F = \frac{320 \cdot 4 \cdot 2}{3 \cdot 3}$ Takt 9 $B = \frac{330 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 3}$, Takt 12 $Es = \frac{320 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 4}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}$, Takt 14 As (die fünfte absteigende Quinte) $= \frac{320 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}$, Takt 16 C (aufsteigende große Terz) $= \frac{320 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 4} = \frac{320 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}$ und $F = \frac{320 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}$, Takt 18 $G = \frac{320 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 9}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 8} = \frac{320 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{12800}{81}$, Takt 23 $C = \frac{12800 \cdot 4}{81 \cdot 3}$, Takt 26 $F = \frac{12800 \cdot 4 \cdot 2}{243 \cdot 3}$ und $A = \frac{12800 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5}{729 \cdot 4} = \frac{128000}{729}$, Takt 35 $D = \frac{128000 \cdot 2}{729 \cdot 3}$, Takt 39 $G = \frac{128000 \cdot 2 \cdot 4}{729 \cdot 3 \cdot 3}$, Takt 43 $C = \frac{128000 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2}{729 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}$, Takt 48 $D = \frac{128000 \cdot 16 \cdot 9}{729 \cdot 27 \cdot 8} = \frac{128000 \cdot 2}{729 \cdot 3}$ (also wieder wie in Takt 35, ebenso am Schluß im Takt 53), also $= \frac{25600}{2187}$. Vergleichen wir nun dies Resultat mit dem zweiten Komma von $D = 240$ oder 120 abwärts. $81 : 80 = 120 : x = 27 : 80 = 40 : x$, also $x = \frac{3200}{27}$. Dies wäre das erste Komma. Das zweite erhalten wir so: $81 : 80 = \frac{3200}{27} : x = \frac{80 \cdot 3200}{81 \cdot 27} = \frac{128000}{2187}$

Die Masetto-Arie verläuft vollständig glatt.

Das der Masetto-Arie folgende Secco-Recitativ zwischen Don Juan und Zerline vertieft sich wiederum um zwei Komma's. Wir nehmen das A, womit dasselbe beginnt, im Zusammenhang mit der vorhergehenden Arie $= 300$. Nun wird D in Takt 4 $= 200$, H in Takt 7 $= \frac{200 \cdot 5}{3} = \frac{1000}{3}$, E in Takt 11 $= \frac{1000 \cdot 2}{3 \cdot 3}$, A in Takt 13 $= \frac{1000 \cdot 2 \cdot 4}{3 \cdot 3 \cdot 3}$ (bereits ein Komma tiefer als in Takt 1) D in Takt 16 $= \frac{8000 \cdot 2}{27 \cdot 3}$, G in Takt 20 $= \frac{16000 \cdot 2}{81 \cdot 3}$, C in Takt 23 $= \frac{16000 \cdot 2 \cdot 4}{81 \cdot 3 \cdot 3}$, E in Takt 24 $= \frac{16000 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 5}{81 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 4} = \frac{16000 \cdot 2 \cdot 5}{81 \cdot 3 \cdot 3}$, A in Takt 26 $= \frac{160000 \cdot 4}{729 \cdot 3} = \frac{640000}{287}$ (wiederum um ein Komma tiefer als in Takt 13). So bleibt es bis zum Schluß. $81 : 80 = 300 : x$ ist $= 27 : 80 = 100 : x$, also $x = \frac{8000}{27}$, und $81 : 80 = \frac{8000}{27} : x$ ist $= \frac{80 \cdot 8000}{81 \cdot 27} = \frac{640000}{2187}$.

In dem Duett zwischen Don Juan und Zerline ist nur über Takt 2, der sich in Takt 10 und 31 wiederholt, und über Takt 6, dem Takt 14 entspricht, eine Bemerkung zu machen. In dem Akkord *D fis H* im Anfang von Takt 2 ist *Fis* : *A* die um ein Komma ver-

größerte Quarte, die dem Intervall zwischen Sexte und None jeder Dur-Tonleiter entspricht. Nun folgt aber der Dominant-Septimen-Akkord von *E*-dur und dieses selber beherrscht Takt 3 und 4. *Fis* muß also auf dem zweiten Viertel von Takt 2, Takt 10 und 31 um ein Komma enharmonisch erhöht werden, *H* bleibt unverändert. Also wenn *A* = 240, so bleibt *H* = 270, *E* also = 180, wie es in *A*-dur ohnehin ist. Blos *Fis* verändert sich in den anderthalb Takten aus 200 in $\frac{405}{2}$. Anders in Takt 6 und 14. Hier findet statt des Überganges nach der Tonart *E*-dur eine tonleiterartige Modulation innerhalb *A*-dur statt; *Fis* bleibt also 200, und der Akkord *H D Fis A* heißt in Zahlen 135, 160, 200, 240.

Auch in dem folgenden kurzen Secco-Recitativ geht die Tonhöhe um ein Komma abwärts. Wenn *A* in Takt 1 = 240, so ist *D* in Takt 3 = 160, *G* in Takt 6 = $\frac{320}{3}$, *C* in Takt 10 = $\frac{640}{9}$, *E* in Takt 11 = $\frac{640 \cdot 5}{9 \cdot 4} = \frac{800}{9}$, *A* in Takt 13 = $\frac{800 \cdot 4}{9 \cdot 3}$, *D* in Takt 14 = $\frac{800 \cdot 4 \cdot 4}{9 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{12800}{81}$. 81 : 80 = 160 : x, also $x = \frac{80 \cdot 160}{81} = \frac{12800}{81}$.

Die Elvira-Arie in *D*-dur = 240, zuerst ganz tonleitereigen verlaufend, hat eine sehr interessante Stelle von Takt 14—26. *A*-dur beginnt = 360 den vierzehnten Takt. Nun tritt eine Modulation durch *E* nach *E*-moll auf. Wenn *D*-dur die Tonleiter 240, 270, 300, 320, 360, 400, 450 hatte, so heißt jetzt *E*-moll 270, $\frac{1215}{4}$, 324, 360, 405, 432, $\frac{2025}{4}$. Aus *D* ist *Dis*, aus *Cis* ist *C* geworden; *E* und *A* sind unverändert geblieben, *Fis* ist aus 300, *G* aus 320, *H* aus 400 zu $303\frac{3}{4}$, 324, 405 geworden. Von Takt 17 bis 22 geht nun *E*-moll allmählich in *H*-moll über. Verfolgt man bloß die Gesangstimme Elvirens, so würden von Takt 17 an die Zahlen folgende sein: 540, 486 (= *D*, da *E* : *D* hier als Quarte : Terz in *H*-moll genommen werden müßte, also nicht 9 : 8, sondern 10 : 9), $\frac{405 \cdot 9}{8}$, 405 (= *H*), $\frac{405 \cdot 15}{16}$ (= *Ais*), $\frac{405 \cdot 3}{4}$ (= *Fis*), 405 (*H*), $\frac{405 \cdot 4}{3}$ (*E*), $\frac{405 \cdot 3}{4}$ (*Fis*), 243 (*D*), 405 (*H*). Wir kommen also bei einem *D* an, das um ein Komma in die Höhe gegangen ist. Nun beachte man aber die Harmonisirung. Wir hatten, indem wir allein die Gesangstimme beachteten, die am nächsten liegende Voraussetzung gemacht, daß in Takt 17 das *D* von *H*-moll begleitet sein würde. Nun ist es aber nicht von *H*-moll begleitet, sondern von *D*-dur durch den *D*-dur-Akkord selber, dessen *A* die

Tonart *H*-moll ausschließt. *D* ist also nicht die Terz von *H*-moll, sondern der Grundton von *D*-dur, und das Intervall von $E:D$ ist das der Sekunde zur Tonika, also nicht $10:9$, sondern $9:8$, *D* also ein Komma tiefer. Unmittelbar darauf tritt nun freilich wieder *H*-moll ein, aber nun mit einem um ein Komma tieferen *D* und *H*. Durch diesen einen Akkord war also die Schwierigkeit in dem Moment, wo sie entstand, abgethan. Ist das Zufall oder unbewusstes Wissen; wir wissen es nicht, aber die Thatsache ist da. Nun könnte noch einmal in Takt 23 und 24 die Tonhöhe um ein Komma in die Höhe gehen. Wir haben in Takt 22 und 23 $D = 240$; *A* in Takt 23 ist $= 360$, *C* als kleine Terz von *A* wäre 432, in Takt 24 tritt aber der Dominant-Septimenakkord von *G*-dur ein; *A* und *C* sind also von vorn herein als Quart und Sekunde von *G*, also als $27:32$ zu fassen; wird das *C* festgehalten, so rücken wir um ein Komma hinauf; da aber *A* als Quinte des Akkords den Vorzug des Beharrens hat, so erniedrigen wir *C*, und die Tonhöhe ist unversehrt.

Das Secco-Recitativ vor dem Quartett, das von *D*-dur nach *B*-dur führt, geht um ein Komma abwärts, wenn wir *B* als große Unterterz von *D* — also $= 192:240$ — betrachten, es wird also dasselbe *B*, das sich als vierte Unterquint von *D* ergiebt $= 189\frac{17}{27}$. Die Verhältnisse sind folgende.

$$\frac{240 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 6 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 3}{3 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 2},$$

die sich dann in dieser Form zusammenziehen lassen:

$$\frac{240 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3} = 189\tfrac{17}{27}.$$

Das Quartett ($B = 240$) geht in Takt 31 in *F*-dur, von da in *C*-dur über, und wieder nach *F*-dur zurück. Während *G* in *B*-dur $= 400$ war, ist es in *F*-dur $= 405$, ein Komma höher. Von Takt 49 bis 61 geht *F*-dur durch folgende Modulation nach *B*-dur zurück: Takt 52 durch den Dominant-Septimenakkord nach *C*-moll, dann wiederum durch den Dominant-Septimenakkord vermittelt nach *G*-moll, von hier nach *B*-dur. In Takt 52 wird also *F* aus der Tonika zur Septime von *G* und zur Quarte von *C*, in Takt 55 *G* aus der Quinte von *C* Tonika und in Takt 58 *B* aus der kleinen Terz von *G* Tonika. *F* war in Takt 49 $= 360$, *C* als Unterquarte von *F* wird also $= 270$, $G = 405$, *B* als kleine Terz von *G* ist $= 486$ oder 243, wird in dieser Bestimmung nun Tonika und ist somit um ein Komma gegen den Anfang erhöht worden. Noch übersichtlicher ist folgende Darstellung:

$$\frac{240 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 6}{2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 5} =$$
$$\frac{240 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}{2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 5} =$$
$$\frac{240 \cdot 81}{40} =$$
$$6 \cdot 81 = 486.$$

Es kehrt auch nicht mehr zu seiner ursprünglichen Tonhöhe zurück, oder man müßte denn das vorhergehende Secco-Recitativ, in dem, wie wir sahen, von *D*-dur aus nicht das als Unterterz von *D* sich ergebende *B*, sondern das durch Quintenfolgen entstehende tiefere *B* den Abschluß gebildet hatte, mit hinzuzählen wollen. Es ist das einzige geschlossene Musikstück im Don Juan, das in der Tonhöhe nicht harmonisch abschließt.

Das folgende kleine Recitativ ändert sich in der Tonhöhe nicht, wie folgende Übersicht ergiebt:

$$\frac{243 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 9 \cdot 2 \cdot 9 \cdot 4}{3 \cdot 3 \cdot 8 \cdot 3 \cdot 8 \cdot 3},$$

denn es zieht sich dieselbe zusammen in

$$\frac{243 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 8 \cdot 9}{9 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 8}.$$

Um so verwickelter ist dagegen das der Rachearie vorangehende begleitete Recitativ der Donna Anna, der am meisten in der Modulation und Tonhöhe ausschweifende Satz, den wir im Don Juan finden.

Schon in Takt 3 verändert sich die Tonhöhe. Wenn wir $B = 240$ setzen, was die Tonleiter 240, 270, 300, 320, 360, 400, 450 ergiebt, so wird in Takt 3 bereits *C* Tonika und bleibt dies bis Takt 18. Die Tonleiter von *C*-moll heißt 270, $303\frac{3}{4}$, 324, 360, 405, 432, $\frac{2025}{4}$, 540. *C* und *F* sind noch identisch, dagegen sind *D*, *Es* und *G* bereits um ein Komma erhöht, statt *A* ist *As*, statt *B* ist *H* eingetreten. Vorübergehende Abweichungen, die durch verminderte Septimenakkorde und übermäßige Sexten innerhalb Takt 3—18 entstehen, können wir übergehen. Von Takt 18 an bildet $D = 303\frac{3}{4}$ den Übergang zu *G*-moll = 405, das in Takt 24 bestimmt auftritt, um sich aber in Takt 25 nach *Es*-moll und von da ab bis Takt 31 nach *H*-moll zu wenden. *Es* ist zu fassen als große Unterterz von *G*, also $= \frac{405 \cdot 4}{5}$ $= 81 \times 4 = 324$. *Ges* ist also $\frac{324 \cdot 6}{5} = \frac{1944}{5}$. Nun wird *Ges* Takt 28 in *Fis* umgeschrieben und wird so Quinte von *H*-moll (Takt 31). Wenn $Ges = Fis\ \frac{1944}{5}$ ist, so ist $H = \frac{1944 \cdot 4}{5 \cdot 3} = \frac{648 \cdot 4}{5} = \frac{2592}{5}$,

$D = \frac{2592 \cdot 6}{5 \cdot 5} = \frac{15552}{5 \cdot 5} = 622\frac{2}{25}$ oder $311\frac{1}{25}$. Während D also in Takt 1 $= 300$ war, von Takt 3 an $= 303\frac{3}{4}$ wurde, ist es jetzt $311\frac{1}{25}$ geworden. Dieser Sprung von $303\frac{3}{4}$ zu $311\frac{1}{25}$ ist viel mehr, als der Sprung eines Komma. Wenn wir die beiden Zahlen in Brüche mit gleichem Nenner verwandeln, so ist das erste $D = \frac{30375}{100}$, das zweite $= \frac{31104}{100}$. Das Verhältniß der beiden ist also 30375 : 31104. Diese beiden Zahlen, durch 243 dividirt, verwandeln sich in 125 : 128. Es ist dies die in der griechischen Theorie sogenannte kleine Diësis, die sich auch ergiebt, wenn man das Produkt dreier großer Terzen mit der Oktave vergleicht ($\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = 125 : 128$) und die beinahe gleich zwei Komma's ist. Diese auffallende Erhöhung entsteht aber nur durch die enharmonische Umschreibung von *Ges* in *Fis*, die für die theoretische Betrachtung unbedingt verwirrend ist. *Ges* ist kleine Sexte von *B*, *Fis* übermäßige Quinte. Die kleine Sexte ist das Verhältniß von 5 : 8, die übermäßige Quinte von 16 : 25 ($\frac{5}{4} \times \frac{5}{4}$). Nehmen wir $B = 243$, so ist $Ges = \frac{243 \cdot 8}{5} = \frac{1944}{5}$, $Fis = \frac{243 \cdot 25}{16} = \frac{6075}{16}$. Beide Brüche auf gleichen Nenner gebracht, sind $\frac{31104}{80}$ und $\frac{30375}{80}$, also haben wir das obige Verhältniß von $31104 : 30375 = 128 : 125$ wieder. Die Veränderung des Tones D rührt also nur von der Schreibart her, und in Wahrheit müßte es in Takt 28 nicht *Fis*, *Ais*, *Cis*, *E*, sondern *Ges*, *B*, *Des*, Doppel-*Fes*, und in Takt 31 nicht *H*, *D*, *Fis*, sondern *Ces*, Doppel-*Es*, *Ges* heißen; von *D* und *H* ist überhaupt gar keine Rede an dieser Stelle. Nun würde aber die Fortsetzung dieser Schreibart höchst unbequem werden, die enharmonische Umschreibung ist daher praktisch wohl berechtigt und nur theoretisch unbrauchbar. Ich komme zum Schluß noch einmal darauf zurück. Wenn nun aber der Übergang von *G*-moll nach *Es*-moll die Tonhöhe auch nicht erhöht, so erniedrigt er sie auch nicht, obschon er für die Empfindung den Eindruck einer so auffallend eintretenden Verdunkelung hervorruft. Dieser Eindruck rührt also nicht von einer Erniedrigung der Tonhöhe, sondern ausschließlich von dem Übergang zweier Mollakkorde in einander her. Wir haben also *H* in Takt 31, das eigentlich *Ces* heißen sollte, $= \frac{2592}{5}$ und $D = \frac{7776}{25}$. *G* in Takt 35 ist $= \frac{7776 \cdot 2}{25 \cdot 3} = \frac{2592 \cdot 2}{25} = \frac{5184}{25}$. *C* in Takt 40 $= \frac{5184 \cdot 4}{25 \cdot 3} = \frac{1728 \cdot 4}{25} = \frac{6912}{25}$. Für die nächsten Takte liegt der verminderte Septimenakkord *dis Fis A c* zu Grunde, also $A = \frac{6912 \cdot 5}{25 \cdot 6} = \frac{1152}{5}$, $Fis = \frac{1152 \cdot 27}{5 \cdot 32} = \frac{36 \cdot 27}{5}$ und

Dis $= \frac{36 \cdot 27 \cdot 5}{5 \cdot 6} = 6 \cdot 27 = 162$. In Takt 42 geht daraus der Dominant-Septimenakkord von *E*-moll hervor mit $H = \frac{162 \cdot 8}{5} = \frac{1296}{5}$, in Takt 44 ist $E = \frac{1296 \cdot 4}{5 \cdot 3} = \frac{432 \cdot 4}{5} = \frac{1728}{5}$. Für den verminderten Septimenakkord in Takt 45 *gis H D f* ist $H = \frac{1296}{5}$ der vermittelnde Ton, also $Gis = \frac{1296 \cdot 5}{5 \cdot 6} = 216$, $D = \frac{1296 \cdot 32}{5 \cdot 27} = \frac{48 \cdot 32}{5} = \frac{1536}{5}$, Takt 47 geht daraus wieder der Dominant-Septimenakkord von *A*-moll hervor, also *gis, H, D* unverändert $= 216, \frac{1296}{5}$ und $\frac{1536}{5}$, $E = \frac{216 \cdot 4}{5} = \frac{864}{5}$, Takt 49 $A = \frac{864 \cdot 4}{5 \cdot 3} = \frac{288 \cdot 4}{5} = \frac{1152}{5}$. Die nächsten Takte bleiben in *A*-moll, auch der in Takt 52 so beruhigend auftretende *F*-dur-Akkord besteht aus den Tönen der *A*-moll-Tonart, entwickelt sich nun aber sofort weiter (Takt 54) nach *C*-moll mit $C = \frac{1152 \cdot 6}{5 \cdot 5} = \frac{6912}{25}$, *C*-moll in Takt 55 zu dem Dominant-Septimenakkord von *G*-moll mit $D = \frac{6912 \cdot 9}{25 \cdot 8} = \frac{864 \cdot 9}{25} = \frac{7776}{25}$ (wie in Takt 31; in Takt 45 war *D* ein Komma abwärts gegangen). Auf *d Fis A c* folgt in Takt 56 zuerst *gis H D f*, dann *D f A*, in Takt 57 *E gis H D*; wie man sieht, ist *D* überall der liegenbleibende Ton, wir brauchen also nur das letzte *E* zu bestimmen $= \frac{7776 \cdot 9}{25 \cdot 8} = \frac{972 \cdot 9}{25} = \frac{8748}{25}$. In Takt 62 tritt *A*-moll auf $= \frac{8748 \cdot 2}{25 \cdot 3} = \frac{2916 \cdot 2}{25} = \frac{5832}{25}$, darauf wieder der verminderte Septimenakkord *dis Fis A c* mit $C = \frac{5832 \cdot 6}{25 \cdot 5} = \frac{34992}{125}$, $Fis = \frac{5832 \cdot 27}{25 \cdot 32} = \frac{729 \cdot 27}{100}$, $Dis = \frac{729 \cdot 27 \cdot 5}{100 \cdot 6} = \frac{243 \cdot 27}{40}$, in Takt 63 der Dominant-Septimenakkord von *E*-moll, in dem *dis Fis A* bleiben und $H = \frac{243 \cdot 27 \cdot 4}{40 \cdot 5} = \frac{243 \cdot 27}{50}$ wird. Takt 64 geht der *E*-moll-Akkord $\left(E = \frac{243 \cdot 27 \cdot 4}{50 \cdot 3} = \frac{243 \cdot 18}{25}\right)$ unmittelbar in *ais Cis Fis* über. Mit *E*-moll ist *Fis*-dur nur durch *H*-moll oder *H*-dur als vermittelt zu denken, also $Fis = \frac{243 \cdot 18 \cdot 3 \cdot 3}{25 \cdot 2 \cdot 2} = \frac{243 \cdot 81}{50}$, in Takt 66 $H = \frac{243 \cdot 81 \cdot 2}{50 \cdot 3} = \frac{81 \cdot 81}{25}$ und $D = \frac{81 \cdot 81 \cdot 6}{25 \cdot 5} = \frac{39366}{125} = 314\frac{116}{125}$. Takt 67 geht von *H* nach $E = \frac{81 \cdot 81 \cdot 4}{25 \cdot 3} = \frac{27 \cdot 81 \cdot 4}{25}$. In Takt 68 ergreift die Singstimme das *G* als kleine Terz von *E*, also $G = \frac{27 \cdot 81 \cdot 4 \cdot 6}{25 \cdot 5} = \frac{81 \cdot 81 \cdot 8}{25 \cdot 5}$; es folgt darauf der verminderte

Septimenakkord *cis E G b*, in welchem $E : G = 27 : 32$ ist; da aber *G* liegen bleibt, so wird *E* erhöht $= \frac{81 \cdot 81 \cdot 8 \cdot 27}{125 \cdot 32} = \frac{81 \cdot 81 \cdot 27}{125 \cdot 4}$, und nun folgt *D* als $\frac{81 \cdot 81 \cdot 27 \cdot 8}{125 \cdot 4 \cdot 9} = \frac{81 \cdot 81 \cdot 3 \cdot 2}{125} = \frac{39366}{125} = 314\frac{116}{125}$. So geht es in die Rachearie über.

Dies scheint eine sehr starke Erhöhung. Schon im dritten Takt des Recitativs fand die Erhöhung um ein Komma statt, von 300 ($B = 240$ gesetzt) nach $303\frac{3}{4}$. Wir sahen dann ferner, daß die Erhöhung von $303\frac{3}{4}$ zu $311\frac{1}{25}$ dem Verhältniß von $125 : 128$, der sogenannten kleinen Diësis, entsprach und nur durch die enharmonische Verwechslung von *B* in *Ais*, von *Ges* in *Fis* hervorgerufen wurde. In Takt 45 ging dann *D* ein Komma abwärts, in Takt 55 wieder hinauf, also = Takt 31; nun ist es noch einmal ein Komma hinaufgegangen. Denn $311\frac{1}{25}$ ist $= \frac{7776}{25}$ und $314\frac{116}{125} = \frac{39366}{125}$; diese beiden auf gleichen Nenner gebracht, sind $\frac{38880}{125}$ und $\frac{39366}{125}$, verhalten sich also wie 38880 und $39366 = 4320 : 4374 = 480 : 486 = 80 : 81$. *D* ist also, äußerlich betrachtet, um zwei Komma's und die kleine Diësis hinaufgegangen. Nun wollen wir aber die enharmonische Verwechselung etwas genauer betrachten. Es wurde schon bemerkt, daß es in Takt 31 eigentlich nicht *H*, sondern *Ces* heißen sollte. Es würde aber sehr weitläufig und unbequem sein, den Weg durch die *B*-Tonarten bis zum Schluß weiter zu verfolgen. Bequemer ist der umgekehrte Weg. Wir lassen also die Takte 31 bis zum Schluß in den Tonarten unverändert und bilden rückwärts die Kreuztonarten weiter, nicht praktisch, sondern nur der richtigen theoretischen Betrachtung wegen. Der *Es*-moll-Akkord in Takt 25 heiße also nun *Dis Fis Ais*. Statt *G*-moll in Takt 24 schreiben wir *Fisis, Ais, Cisis*. Den verminderten Septimen-Akkord können wir als unwesentlich übergehen und nennen nur den *D*-dur-Dreiklang in Takt 18 *Cisis*, *Eisis*. *Gisis*, durch ihn kommen wir nach *C*-moll, das von Takt 3 bis Takt 18 den Recitativsatz beherrschte; dieses nennen wir nun *His*, *Dis*, *Fisis*. *C* in Takt 3 war große Sekunde von *B*, statt *B* heißt es nun also *Ais* und der Baßgang der zwei ersten Takte heißt *Ais*, *Cisis*, *Eis*, *Aisis*. Das Recitativ hat also, wenn wir die täuschende, theoretisch falsche enharmonische Verwechslung fortlassen, nicht mit *B*, sondern mit *Ais* begonnen und ein *D* ist überhaupt in den ersten 30 Takten gar nicht vorgekommen, sondern die beiden *D*, die dort vorkamen, mußten *Cisis* heißen, und dieses *Cisis* wurde allerdings schon in Takt 3 ein Komma höher. *D* aber verändert sich von Takt 31 bis zum Schluß nur um ein Komma.

Vergleichen wir aber nun weiter das *Ais*, mit dem das Recitativ beginnt, mit dem Schluß-*D*, so fragt es sich, wie wir es ableiten. Die am nächsten liegende Ableitung wäre die, es als übermäßige Quint zu betrachten. Die übermäßige Quint ist das Produkt zweier großer Terzen, wie es in der Molltonleiter sich ursprünglich darbietet, also $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{25}{16}$. So würde *Ais*, wenn $C = 240$ gesetzt wird, $= \frac{240 \cdot 5 \cdot 5}{4 \cdot 4} = 15 \cdot 5 \cdot 5 = 375$, also dessen erste große Terz $= \frac{375 \cdot 5}{4} = \frac{1875}{4}$ sein. Dieser Ton, also *Cisis*, verhält sich zum Schluß-*D*, wie $1875 : 960$ oder, in dieselbe Oktave gebracht, wie $1875 : 1920 = 375 : 384 = 125 : 128$; die kleine Diësis würde sich also auf diesem Wege schon, sobald nur die richtige Benennung der Töne hergestellt ist, als das Nothwendige ergeben. Nun sind aber noch zwei Komma's unerklärt. Es ist allerdings durchaus nicht nothwendig, daß das ursprüngliche *Ais* als übermäßige Quinte von *D* gedeutet wird; es könnte z. B. im Gang der Modulation auch durch die Quintenfolge entstanden sein. *D*, *A*, *E*, *H*, *Fis*, *Cis*, *Gis*, *Dis*, *Ais* — so folgen sich die aufsteigenden Quinten; *Ais* ist die achte, ist also $= D \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2}$. Wechseln wir, um nicht in allzu hohe Tonlage zu gerathen, mit $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ ab, so erhalten wir $Ais = D.$ $\frac{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}{2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4} = \frac{81 \cdot 81}{16 \cdot 16 \cdot 16} = \frac{6561}{4096}$. Wenn wir nun dies Produkt der acht Quinten mit dem der beiden großen Terzen, also $\frac{6561}{4096}$ mit $\frac{25}{16}$, vergleichen, so haben wir diese beiden Brüche wieder auf den gleichen Nenner zu bringen, also den letztern mit 256 zu multiplizieren; $\frac{25}{16}$ ist also $= \frac{6400}{4096}$. Die Zahlen verhalten sich also wie $6400 : 6561$. Nun verhält sich aber ferner $80 : 81 = 6400 : 6480$ und $80 : 81 = 6480 : 6561$; das als achte Quinte von *D* entstandene *Ais* ist also um zwei Komma's höher, als das als übermäßige Quinte von *D* abgeleitete. Dieses *Ais* kann also noch weniger als Anfang gesetzt werden. Es bleibt also dabei, daß das erste *Ais* als übermäßige Quinte von *D* gefaßt wird. *Ciscis* ist um eine kleine Dëisis tiefer, als *D*; um eben so viel höher, tritt *D* in Takt 31 auf. Außerdem geht *Cisis* in Takt 3 und *D* in den Schlußtakten durch die Eigenart der Modulation um ein Komma in die Höhe. Da aber das Recitativ kein in der Tonart in sich abgeschlossenes Stück ist, so gehört es auch nicht zu denen, an die wir den Maßstab einer einheitlichen Tonart legen können.

In der Rachearie kommt von Takt 19 ab eine Wendung nach *D*-moll, *F*-moll und *F*-dur vor. Wenn $D = 240$, so ist $F = 288$;

in dem Sextakkord *des F as h* ist *F*-moll angedeutet, das nun auch breiter auftritt. Dann folgt *F*-dur; bei Takt 28 kehrt $D = 240$ wieder zurück. Die von Takt 47—49 eintretende Wendung durch *H*-moll und *A*-dur bringt ebenfalls keine Veränderung der Tonhöhe hervor.

Das kleine der *G*-dur-Arie des Ottavio vorangehende Secco-Recitativ verläuft glatt. Es geht von *D*- nach *C*-dur. Folgende Verhältnisse sind hier zu notiren: $D \times \frac{4}{3} \times \frac{4}{3} \times \frac{2}{3} \times \frac{9}{8} \times \frac{2}{3}$, also $\frac{4 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 9 \cdot 2}{3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 8 \cdot 3} = \frac{4 \cdot 2}{9} = \frac{8}{9}$, was dem normalen Verhältniß von *D* zu *C* entspricht.

In der Ottavio-Arie — *G*-dur $= 240$ — verlangen Takt 19—36 eine kurze Betrachtung. In Takt 19 kommt der Akkord *e G B des* vor, oder genauer, *E B des*, da *G* dem Akkord eigentlich nur vorangeht. *G* und *B* sind bis dahin eine kleine Terz gewesen, innerhalb des verminderten Septimenakkordes müßten sie 27 : 32 sein; einer von beiden Tönen muß sich also verändern. Da nun das *G* in dem Akkorde selber nicht enthalten ist, sondern nur aus seinem vorhergehenden Erklingen ergänzt wird, so wird das Problem eigentlich umgangen; *B* wird also $\frac{240 \cdot 6}{5} = 288$; $Des = \frac{288 \cdot 6}{5} = \frac{1728}{5}$, $E = \frac{288 \cdot 27 \cdot 5}{32 \cdot 6} = \frac{9 \cdot 27 \cdot 5}{6} = \frac{81 \cdot 5}{2} = \frac{405}{2} = 202\frac{1}{2}$. Takt 20 geht nach $F = \frac{405 \cdot 16}{2 \cdot 15} = 27 \cdot 8 = 216$; Takt 21 nach $B = \frac{216 \cdot 4}{3} = 72 \times 4 = 288$. In Takt 23 wird wieder *G* berührt $= 240$; in Takt 26 entsteht daraus der verminderte Septimenakkord *cis E G b* mit unverändert liegen bleibendem *G* und *B*, also $G = 240$, $B = 288$, $E = \frac{240 \cdot 27}{32} = \frac{15 \cdot 27}{2} = \frac{405}{2}$, $Cis = \frac{405 \cdot 5}{2 \cdot 6} = \frac{135 \cdot 5}{2 \cdot 2} = \frac{675}{4}$. In Takt 28 verändert sich aber dieser Akkord aus *cis E G b* in *ais Cis E g*; alle Töne bleiben, aber aus *cis E*, das $5:6$ war, muß $Cis : E = 27 : 32$, aus $E : G = 27 : 32$, $E : g = 5 : 6$ werden, und $G : b$ verändert sich in $g : ais$. Die Ursache, welche Mozart bestimmte, *B* in *Ais* zu verwandeln, war offenbar, den Leitton *Ais* für *H* (Takt 29) zu gewinnen; *G* ist als hervortretender Ton in der Singstimme zugleich der liegen bleibende Ton; die verminderte Septime ist das Intervall $75 : 128$ $(\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{32}{27})$; vorher war $G : B$ kleine Terz, also $240 : 288$, jetzt ist die Gleichung $128 : 75 = 240 : x$ vorhanden. *Ais* ist also $\frac{75 \cdot 240}{128} = \frac{75 \cdot 15}{8} = \frac{2250}{8} = \frac{1125}{4}$, und $H = \frac{2250 \cdot 16}{8 \cdot 15} = 300$, *G* aber sowohl in Takt 32, als in Takt $34 = 240$.

Cis und *E* bleiben ebenfalls unverändert, dagegen ist *Ais* um 125:128, die kleine Diësis, tiefer, als *B*. Bis zum Takt 66 kommt nun nichts Bemerkenswerthes mehr vor. Hier tritt nun wieder der verminderte Septimenakkord *dis Fis A c* ein; da *Fis A* = 27 : 32 ist, so ist *A* : *c* nicht, wie in dem vorangehenden *G*-dur 27 : 32, sondern 5 : 6; es muß also entweder *A* ein Komma abwärts oder *c* ein Komma aufwärts geführt werden. Im letzteren Fall bewegt sich $H = 300$ zu $A = 270$, im ersten zu $A = \frac{270 \cdot 80}{81} = \frac{10 \cdot 80}{3} = \frac{800}{3}$; im ersten Fall also macht es den Sekundenschritt 9 : 10, im zweiten den Sekundenschritt 8 : 9. Die Terz macht zur Sekunde der Tonleiter den ersteren Schritt 9 : 10; da aber der mit *A* zugleich eintretende verminderte Septimenakkord den Übergang in *E*-moll andeutet, so ist die Folge *H A* nicht als Terz und Sekunde, sondern als Quint und Quart der Tonleiter zu fassen, und dieser Schritt ist 8 : 9. Das *A* geht also ein Komma abwärts; dadurch wird nun *E* im *E*-moll-Akkorde = $\frac{800 \cdot 3}{3 \cdot 4} = 200$, $G = \frac{200 \cdot 6}{5} = 240$ und so bleibt es bis zum Schluß.

In dem folgenden Secco-Recitativ — es ist eine sehr weitläufige Berechnung wegen der vielen nach der Unter-Dominantseite hin gehenden Modulationen — geht das *G*, von dem aus ich den ersten *C*-dur-Akkord bestimme, mit dem *G*, das sich zu dem das Recitativ beendigenden *F*, wie 8 : 9 verhält, verglichen um vier Komma's in die Tiefe. Es wäre nicht nothwendig, die Berechnung zu specificiren. Für solche, die nachrechnen wollen, soll indeß die Übersicht folgen. In Takt 1 ist *C* = als Quarte von $G = 320$; Takt 3 $F = \frac{640}{3}$, Takt 5 $B = \frac{640 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9}$, dann Takt 11 $Es = \frac{2560 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{10240}{27}$, Takt 13 $G = \frac{10240 \cdot 5}{27 \cdot 4} = \frac{2560 \cdot 5}{27} = \frac{12800}{27}$, um die Oktave vertieft $= \frac{6400}{27}$ oder $236\frac{8}{27}$, also schon um ein Komma tiefer, als in der Ottavio-Arie, und $C = \frac{6400 \cdot 4}{27 \cdot 3} = \frac{25600}{81}$. Nun folgt Takt 15 *F*, Takt 17 *A* und *D*, Takt 19 wieder *G*, dieses also, von *C* angefangen, $= \frac{25600 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 4}{81 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{25600 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 4}{81 \cdot 27} = \frac{512000}{2187} = 234\frac{242}{2187}$, also abermals vertieft; *G* geht durch *C* und *F*, also durch $\frac{4 \cdot 2 \cdot 9}{3 \cdot 3 \cdot 8}$, also ohne sich zu verändern, wieder zu derselben Bestimmung zurück (Takt 24). Durch *C*, *E* und *A* wird *D* in Takt 26 $= \frac{512000 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 2}{2187 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{512000 \cdot 40}{2187 \cdot 27}$, in Takt 35 tritt *G*, von *D* aus durch *Fis*, *H*, *E*, *A*, *D* vermittelt =

$\frac{512000 \cdot 40 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4}{2187 \cdot 27 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{512000 \cdot 200 \cdot 64}{2187 \cdot 27 \cdot 243}$ auf, in Takt 44 vermittelt sich F von G aus durch C, F, B, C, also $\frac{512000 \cdot 200 \cdot 64 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 9 \cdot 2}{2187 \cdot 27 \cdot 243 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 8 \cdot 3}$, also $F = \frac{512000 \cdot 200 \cdot 64 \cdot 4}{2187 \cdot 27 \cdot 243 \cdot 9} = \frac{512000 \cdot 200 \cdot 64 \cdot 4}{2187 \cdot 2187 \cdot 27}$ und $G = \frac{512000 \cdot 200 \cdot 64 \cdot 4 \cdot 9}{2187 \cdot 2187 \cdot 27 \cdot 8} = \frac{512000 \cdot 200 \cdot 32}{2187 \cdot 2187 \cdot 3} = \frac{512000 \cdot 6400}{2187 \cdot 6561} = \frac{3276800000}{14348907} = 228\frac{5249204}{14348907}$. Es sind dies genau vier Komma's abwärts, denn $\frac{240 \cdot 80 \cdot 80 \cdot 80 \cdot 80}{81 \cdot 81 \cdot 81 \cdot 81}$ ergiebt dieselbe Summe: $\frac{512000 \cdot 6400}{2187 \cdot 6561}$. Die Arie des Don Juan (*B*-dur) in ihrer einfachen Harmonie und Modulation enthält nichts Bemerkenswerthes.

Das darauf folgende Secco-Recitativ beginnt mit $G = 200$. Es endet mit C, das im Beginn des Recitativs $= 270$ von *B*-dur aus, der Tonart der vorangehenden Arie, zu setzen ist. C ist am Schluß $= \frac{64000}{243}$, genau um zwei Komma's tiefer. In Takt 6 war C erst $= \frac{800}{3}$, um ein Komma tiefer. Die Zerlinen-Arie (*F*-dur) enthält ebenfalls keine Veränderung der Tonart.

In dem darauf folgenden Secco-Recitativ ist C am Schluß um ein Komma tiefer $= 355\frac{5}{9}$, als es, von *F*-dur herkommend, am Beginn war ($= 360$).

Der erste *C*-dur-Satz des Finale — $C = 240$ — verläuft ganz glatt. In dem Andante ($\frac{3}{4}$ Takt) setzt also $F = 160$ ein. Die kleine Modulation von Takt 30—38 durch *D*-moll, *A*-moll, *E*-dur, *E*-moll zu *C*-dur bringt keine Gefahr. Wenn A als Terz von $F = 200$, so ist $D = \frac{200 \cdot 4}{3} = \frac{800}{3}$, $A = \frac{800 \cdot 3}{3 \cdot 4} = 200$, $E = \frac{200 \cdot 3}{4} = 150$, $G = \frac{150 \cdot 6}{5} = 180$ und $C = \frac{180 \cdot 4}{3} = 240$. Ebenso vollzieht sich im Allegretto der Rückgang nach *F*-dur, der weitere Fortgang nach *C*-dur und der abermalige Rückgang nach *F*-dur ganz regelrecht. In Takt 31 des Allegretto treten Anna, Elvira und Ottavio auf. *F*-dur geht nach *D*-moll $= \frac{800}{3}$ über. Auch in diesem Satz verändert sich nichts; die kleine Modulation nach *G*-moll (Takt 63) hat nichts zu bedeuten. Nur als einer beiläufigen Episode sei des chromatischen Laufs in der Begleitung (Takt 53—55) gedacht. Wir sind in *D*-moll; A als Dominante liegt im Baß, in diesen beiden Grundlagen liegt der Halt für die aufsteigende Passage A, B, H, C, Cis, D. B ist offenbar so zu nehmen, wie es in *D*-moll ist, H, wie es in der melodischen *D*-moll-Tonleiter sich ergeben würde. C fasse ich zunächst

als kleine Terz von *A*, das als Baß zu Grunde liegt, *Cis* als große Terz von *A*. Daraus ergeben sich, wenn $D = \frac{800}{3}$ gesetzt wird, als Zahlenbestimmungen für die erwähnte Passage $\frac{800 \cdot 3}{3 \cdot 4} = 200$, $\frac{800 \cdot 8}{3 \cdot 5} = \frac{640}{3}$, $\frac{800 \cdot 5}{3 \cdot 3} = \frac{4000}{9}$, $\frac{200 \cdot 6}{5} = 240$, $\frac{200 \cdot 5}{4} = 250$, $\frac{800}{3}$, also die Reihe 200, $\frac{640}{3}$, $\frac{4000}{9}$ (oder $\frac{2000}{9}$), 240, 250, $\frac{800}{3}$. Wenn wir die Brüche entfernen, so heißt die Reihe 1800, 1920, 2000, 2160, 2250, 2400. Untersuchen wir die verschiedenen Halbtöne, so haben wir $A : B = 1800 : 1920 = 180 : 192 = 45 : 48 = 15 : 16$, die in der diatonischen Tonleiter herrschende kleine Sekunde; $B : H$ ist $= 1920 : 2000 = 192 : 200 = 48 : 50 = 24 : 25$, der kleinste Halbton, der zugleich die Differenz der großen und kleinen Terz ist und so auch hier, denn *B* ist kleine, *H* große Terz von *G*. $H : C$ ist $= 2000 : 2160 = 200 : 216 = 50 : 54 = 25 : 27$, ein Halbtonschritt, der sonst nicht vorzukommen pflegt, aber in der griechischen Theorie als großes Limma bezeichnet wird. $C : Cis = 2160 : 2250 = 216 : 225 = 24 : 25$, also wiederum die Differenz der kleinen und großen Terz, da *C* kleine und *Cis* große Terz von *A* ist, $Cis : D = 2250 : 2400 = 225 : 240 = 15 : 16$. Es fragt sich nun aber, ob wir *C* nicht anders fassen können, um den bedenklichen Halbtonschnitt 25 : 27 zu beseitigen. Wir haben das Intervall $B : D$ unbedingt als große Terz zu fassen, die große Terz 4 : 5 ist aber das Produkt der beiden großen Sekunden $\frac{8 \cdot 9}{9 \cdot 10} = \frac{4}{5}$, denn $\frac{8 \cdot 8}{9 \cdot 9}$ würde $\frac{64}{81}$, also eine um ein Komma zu große, die pythagoreische Terz, ergeben. In unserer Reihe war $B : C = 1920 : 2160 = 192 : 216 = 48 : 54 = 8 : 9$ und $C : D = 2160 : 2400 = 216 : 240 = 54 : 60 = 9 : 10$ gesetzt. Dies ist allerdings das normale Verhältniß, denn immer verhält sich die Prime zur Sekunde, wie 8 : 9, und die Sekunde zur Terz, wie 9 : 10. Andererseits ist *C* als kleine Septime von *D* 16 : 9 oder, umgekehrt, 9 : 8. Wenn wir es so versuchen, so ist *C* nicht 2160, sondern $\frac{2400 \cdot 8}{9} = \frac{6400}{3}$. Dann ergiebt sich $Cis : C = 6750 : 6400 = 675 : 640 = 135 : 128$, ein häufig vorkommender Halbtonschritt und $C : H = 6400 : 6000 = 64 : 60 = 16 : 15$. $A : C$ ist nun aber nicht eine kleine Terz, sondern $5400 : 6400 = 54 : 64 = 27 : 32$, das vielfach besprochene Intervall, das um ein Komma kleiner, als die kleine Terz ist. Ich ziehe diese Auffassung vor. Immer aber bleibt dabei die bedenkliche Verstellung der beiden großen Sekunden, und es ist daraus zu sehen, eine wie gefährliche Verwirrung chromatische Läufe in das organische

Gefüge der Musik bringen. Der Menuett-Satz ($F = 160$) und das Adagio $\left(B\text{-dur} = \frac{640}{3}\right)$, ebenso das Allegro $\left(Es\text{-dur} = \frac{1280}{9} = 142\frac{2}{9}\right)$ verlaufen ohne Schwierigkeit. Nun setzt das Maestoso in C-dur ein. Wir können C nur so fassen, wie es dem Ohre am nächsten liegt, also, wie es unmittelbar vorher in Es-dur gegeben war, als große Sext von $Es = \frac{1280 \cdot 5}{9 \cdot 3} = \frac{6400}{27} = 237\frac{1}{27}$. C hatte im Anfang des Finale die Zahl 240; jetzt ist es $237\frac{1}{27}$, oder wenn wir den Bruch entfernen $= 6400$, vorhin war es $= 6480$ gewesen; 640 verhält sich zu 648, wie $80 : 81$. C ist also um ein Komma tiefer geworden. Es hat dadurch eine würdevollere, der Grandezza mehr entsprechende Klangfarbe angenommen, wie es sich für den Empfang der vornehmen Gäste geziemt. Das Maestoso geht in keinem einzelnen Ton aus C-dur heraus. Nur der drittletzte Takt, der bereits den Übergang zum G-dur des Menuettsatzes bildet, erfordert eine nähere Betrachtung. Wollte Don Juan den Schritt von C nach A als kleine Terz ausführen, wie er in C-dur enthalten ist, so würde C um ein weiteres Komma hinuntersinken, was weder für den heitern Menuettsatz passen würde, noch auch für den rein musikalischen Zusammenhang das Richtige ist. Allerdings ist der Uebergang nach G-dur, der $C : A$ aus einer kleinen Terz in $32 : 27$ verwandelt, noch nicht ausgesprochen, aber doch beabsichtigt, und man kann immer voraussetzen, daß Don Juan selber, der zum Tanz auffordert, ihn vollzieht, und A nicht $= \frac{6400 \cdot 5}{27 \cdot 6}$, sondern $= \frac{6400 \cdot 27}{27 \cdot 32} = 200$ nimmt. Nun wird $D = \frac{200 \cdot 4}{3} = \frac{800}{3}$ und $G = \frac{800 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{1600}{9}$. C aber bleibt in dem Menuettsatz, wie in dem vorhergehenden Maestoso $= \frac{1600 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{6400}{27}$. Der Menuettsatz bringt keine Änderung.

Für den Übergang zum Dominant-Septimenakkord von Es-dur, mit dem das *Allegro assai* beginnt, ist der liegenbleibende Ton, D, bestimmend. D ist $= \frac{800}{3}$, also $B = \frac{800 \cdot 4}{3 \cdot 5} = \frac{640}{3}$ und $Es = \frac{640 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9}$. Im verminderten Septimenakkord *a C Es ges* (Takt 10) bleibt Es liegen; also ist $C = \frac{2560 \cdot 27}{9 \cdot 32} = 80 \cdot 3 = 240$, $a = \frac{240 \cdot 5}{6} = 200$ und $ges = \frac{2560 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{512 \cdot 2}{3} = \frac{1024}{3}$. B-moll (Takt 12—14) ist $= \frac{2560 \cdot 3}{9 \cdot 4} = \frac{640}{3}$. In dem verminderten Septimenakkord *h D F as* (Takt 15) ist $F = \frac{640 \cdot 3}{3 \cdot 2} = 320$ der liegenbleibende Ton, also $D =$

$\frac{320 \cdot 27}{32} = 270$, $h = \frac{270 \cdot 5}{6} = 225$ und $as = \frac{320 \cdot 6}{5} = 384$. In *C*-moll (Takt 17) ist $C = \frac{320 \cdot 3}{4} = 240$. Takt 20 geht aber von *C* weiter nach dem Dominant-Septimenakkord von *F*, in dem der *C*-dur-Akkord liegen bleibt, dann (Takt 22) zum *E*-moll-Akkord, wo *E* und $G =$ 300 und 360 ebenfalls liegen bleiben, und Takt 23 zum Dominant-Septimenakkord von *D*. Auch hier bleiben *E* und *G* liegen, da aber *E* und *G* in der *D*-Tonleiter nicht 5 : 6, sondern 27 : 32 sind, so muß eines von ihnen seine Tonhöhe ändern, entweder muß *G* ein Komma tiefer oder *E* ein Komma höher werden. Durch *G* liegen sich *E*-moll und *D*-dur etwas näher, als durch *D*; außerdem ist *G* der in der Singstimme bedeutsam hervortretende Ton, der sich nicht leicht verrücken läßt; wir halten also *G* fest und lassen *E* hinaufrücken $= \frac{360 \cdot 27}{32} = \frac{45 \cdot 27}{4}$, dadurch wird $A = \frac{45 \cdot 27 \cdot 2}{4 \cdot 3} = \frac{45 \cdot 9}{2}$ und *D*, das bis zum Schluß des Satzes die Herrschaft hat $= \frac{45 \cdot 9 \cdot 4}{2 \cdot 3}$ $= 45 \cdot 3 \cdot 2 = 270$.

Der nächste Satz — *Andante maestoso* — beginnt mit $F = \frac{270 \cdot 6}{5}$ $= 324$. *C*, das im Maestoso ein Komma tiefer war, im vorigen Satz seine ursprüngliche Tonhöhe wieder erreichte, ist jetzt ein Komma höher geworden, denn es ist $= \frac{324 \cdot 3}{4} = 243$. Mit Takt 7 beginnt eine Modulation von *F*-dur durch *D*-moll, *B*-dur und *G*-moll, die in Takt 11 wieder zu *F*-dur zurückführt. *D* in Takt 7 ist $= \frac{324 \cdot 5}{6}$ $= 270$; *B* in Takt 8 $= \frac{270 \cdot 4}{5} = 216$; *G* in Takt 9 $= \frac{216 \cdot 5}{6} = 180$. *G* nun geht von Takt 9 zu Takt 10 zunächst nach *C* abwärts, also da $G = 180$ oder 360, so ist $C = \frac{360 \cdot 2}{3} = 240$ und *F* in Takt 11 $= \frac{240 \cdot 4}{3} = 320$. *C* und *F* sind also in dieser Modulation wieder ein Komma herabgegangen. Nun läßt sich aber die Stelle auch anders fassen. Der Übergang von *G*-moll nach *F*-dur kann mit dem vierten Achtel, aber auch mit dem dritten Achtel eintreten. Denn der Akkord *G B D* gehört ebenso sehr zu *G*-moll als zu *F*-dur. Im erstern Fall ist er ein reiner Mollakkord, im letztern der Dreiklang der Sekunde: 27, 32, 40. Im erstern Fall wird $G = 180$, im letztern $= \frac{216 \cdot 27}{16}$ $= \frac{729}{2}$ oder $\frac{729}{4} = 182\frac{1}{4}$, also ein Komma höher genommen. Nun wiederholt sich dieselbe Stelle von Takt 20 ab; wir können also

— ein Fall, den wir bereits früher in ähnlicher Weise hatten — von beiden Möglichkeiten Gebrauch machen. Nehmen wir in beiden Fällen die höhere Deutung, so wird das Ganze um ein Komma zu hoch, im entgegengesetzten Fall um ein Komma zu tief. Da das Höhere dem Entschiedeneren, das Tiefere dem weniger Entschiedenen entspricht, so ist die Lösung nicht schwer. Denn in der zweiten Stelle tritt nicht Ottavio allein, sondern mit ihm treten Anna, Elvira, Zerline und Masetto gegen Don Juan auf und geben der Melodie selber ebenfalls eine energischere Wendung. Wir haben also hier das Recht, auf dem die Melodie in Takt 19 beginnenden G den Übergang zu F-dur zu beginnen und dadurch die Tonhöhe so zu behaupten, daß F und C ihre ursprüngliche Tonhöhe, wie sie im Anfang des Finale war, beibehalten. Endlich ist noch in Takt 27 zu bemerken, daß in dem Dominant-Septimenakkord von C-dur aus dem vorhergehenden D-moll-Dreiklang nicht D, sondern F festgehalten werde, das sowohl der Hauptton in der die Melodik beherrschenden Stimme der Donna Anna ist, als auch eine nähere Verwandtschaft der beiden Tonarten begründet. (F in Takt 25 $= 320$, ebenso in Takt 26, wo $D = \frac{800}{3}$; bleibt F in Takt 27, so ist nun $D = \frac{320 \cdot 27}{32} = 270$, $G = 180$ und $C = 240$; andernfalls würden G und C ein Komma tiefer werden.) In dem Schluß-Allegro ist höchstens noch eine Bemerkung über Takt 46—50 zu machen. C ist $= 240$, $E = 300$, $A = 200$, $Cis = \frac{200 \cdot 5}{4} = 250$, $D = \frac{200 \cdot 4}{3} = \frac{800}{3}$, $F = \frac{800 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 320$. Nun ist H schwierig zu bestimmen. Von dem unmittelbar vorhergehenden D-moll aus giebt es keinen bestimmten Übergang zu H, wenigstens in diesem Zusammenhang nicht, und schwerlich wird es ein Sänger anders zu intoniren vermögen, als indem er sich des H aus der noch nicht vergessenen C-dur-Tonleiter erinnert: So ist es $= 450$. Sollte es aber von D-moll aus versucht werden, so würde es doch nur so geschehen können, daß das auf H und Dis folgende E als neuer Grundton gefaßt würde (von Takt 45 bis 46 ist C, von Takt 46 bis 47 D, von Takt 47 bis 48 E, von Takt 48 bis 49 F als Tonika zu denken). Es wäre also zunächst E von D aus zu bestimmen, also $= \frac{800 \cdot 9}{3 \cdot 8} = 300$ und danach $H = \frac{300 \cdot 3}{4} = 225$ oder 450, also genau ebenso. Das Finale schließt also mit demselben C, mit dem es begonnen hat.

III.

Das Duett zwischen Don Juan und Leporello giebt zu keiner Bemerkung Anlaß.

Das Secco-Recitativ beginnt mit *D*-dur, dessen Tonhöhe im Zusammenhang mit dem *G* des vorangehenden Duetts $= 180$ ist. *G* in Takt 4 ist $= \frac{180 \cdot 4}{3} = 240$, *C* in Takt 9 $= \frac{240 \cdot 4}{3} = 320$, *E* in Takt 11 $= \frac{320 \cdot 5}{4} = 400$, $A = \frac{400 \cdot 4}{3} = \frac{1600}{3}$, *D* in Takt 14 $= \frac{1600 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{3200}{9} = 355\frac{5}{9}$. Da *D* zu Anfang 180 oder 360 war, so ist es, wie wir sehen, bereits ein Komma herabgegangen. In Takt 16 ist $G = \frac{3200 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{12800}{27}$, *C* in Takt 18 $= \frac{12800 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{25600}{81}$, *F* in Takt 20 $= \frac{25600 \cdot 2}{81 \cdot 3} = \frac{51200}{243}$, *B* in Takt 22 $= \frac{51200 \cdot 2}{243 \cdot 3} = \frac{102400}{729}$, *Es* in Takt 25 $= \frac{102400 \cdot 2}{729 \cdot 3} = \frac{204800}{2187}$. In Takt 27 bleibt *Es* zu dem Dominant-Septimenakkord von *B* liegen, *F* ist also $= \frac{204800 \cdot 9}{2187 \cdot 8} = \frac{25600}{243}$ und $C = \frac{25600 \cdot 3}{243 \cdot 2} = \frac{12800}{81}$, wie es in Takt 18 war. Dieses *C* bleibt im *C*-dur-Akkord von Takt 28 liegen; *G* also $= \frac{12800 \cdot 3}{81 \cdot 2} = \frac{6400}{27}$; dies *G* nun wieder wird in Takt 29 Septime des Dominant-Septimenakkordes von *D*, also $A = \frac{6400 \cdot 9}{27 \cdot 8} = \frac{800}{3}$, wie in Takt 11, und *D* in Takt 31 $= \frac{800 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{1600}{9}$, *G* in Takt 33 $= \frac{1600 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{6400}{27}$. *H* in Takt 35 ist $= \frac{6400 \cdot 5}{27 \cdot 4} = \frac{8000}{27}$, *E* in Takt 39 $= \frac{8000 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{16000}{81}$, *A* in Takt 40 $= \frac{16000 \cdot 4}{81 \cdot 3} = \frac{64000}{243}$, *D* in Takt 42 $= \frac{64000 \cdot 4}{243 \cdot 3} = \frac{256000}{729}$, *E* in Takt 44 $= \frac{256000 \cdot 9}{729 \cdot 16} = \frac{16000}{81}$ und *A* am Schluß $= \frac{16000 \cdot 4}{81 \cdot 3} = \frac{64000}{243} = 263\frac{91}{243}$. Vom ursprünglichen *D* aus war $A = 270$, auch dieses Recitativ ist also um zwei Komma's hinabgegangen $\left(81 : 80 = 270 : x.\ \ x \text{ also} = \frac{270 \cdot 80}{81} = \frac{10 \cdot 80}{3} = \frac{800}{3};\right.$ ferner $81 : 80 = \frac{800}{3} : x$, also $\left. x = \frac{800 \cdot 80}{3 \cdot 81} = \frac{64000}{243}\right)$.

In dem Terzett zwischen Elvira, Don Juan und Leporello wird *E* in Takt 19 $= 360$. In Takt 35 bewegt sich die Modulation von *E*-dur durch *E*-moll nach *C*-dur. *G* ist also $= \frac{360 \cdot 6}{5} = 72 \cdot 6 = 432$, $C = \frac{432 \cdot 2}{3} = 144 \cdot 2 = 288$. Der verminderte Septimenakkord in

Takt 47 *gis H D f* ist, möge er von *C*-dur her bestimmt werden, wie er wolle, $= 225, 270, 320, 384$; *A* in Takt 48 $= \frac{225 \cdot 16}{15} = 15 \cdot 16 = 240$; der verminderte Septimenakkord *cis E G b* in demselben Takte (von *E* aus $= 360$) $\frac{360 \cdot 5}{6} = 300$, 360, $\frac{360 \cdot 32}{27} = \frac{1280}{3}$, $\frac{1280 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 256 \cdot 2 = 512$. *D* in Takt 49 $= \frac{360 \cdot 8}{9} = 320$, *E* in Takt 50 $= \frac{320 \cdot 9}{16} = 180$ und *A* in Takt 54 $= 240$.

Das Secco-Recitativ beginnt mit $A = 240$; es schließt mit *D*; dieses *D* ist um zwei Komma's tiefer, als es in direkter Berechnung von *A* aus, als Quarte, sein würde, also nicht $= 320$, sondern $= 312\frac{968}{6561}$, oder um eine Oktave in die Höhe gelegt $= \frac{4096000}{6561}$. Die Berechnung der zwei Komma's ist einfach, ihnen liegt der Bruch $\frac{80 \cdot 320 \cdot 80}{81 \cdot 81} = \frac{4096000}{6561}$ zu Grunde. Die Nachweisung für das Recitativ gebe ich in folgenden Zahlen. Takt 3: $D = 320$; Takt 5: $G = \frac{1280}{3}$; Takt 8: $C = \frac{1280 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9}$; Takt 10: $F = \frac{2560 \cdot 2}{9 \cdot 3} = \frac{5120}{27}$; Takt 13: $B = \frac{5120 \cdot 4}{27 \cdot 3} = \frac{20480}{81}$; Takt 14: $Es = \frac{20480 \cdot 2}{81 \cdot 3} = \frac{40960}{243}$; Takt 15: $C = \frac{2560}{9}$ (nicht als kleine Unterterz von *Es*, sondern als zweite Quinte von *B* berechnet); Takt 17: $E = \frac{3200}{9}$; Takt 18: $A = \frac{6400}{27}$; Takt 20: $H = \frac{800}{3}$; Takt 21: $E = \frac{3200}{9}$; Takt 25: $A = \frac{6400}{27}$; Takt 26: $D = \frac{25600}{81}$; Takt 27: $G = \frac{51200}{243}$; Takt 30: $C = \frac{204800}{729}$ und $E = \frac{256000}{729}$; Takt 32: $D = \frac{2048000}{729 \cdot 9}$; Takt 33: $A = \frac{2048000 \cdot 3}{729 \cdot 9 \cdot 2}$; Takt 34: $H = \frac{128000}{243}$; Takt 35: $E = \frac{128000 \cdot 2}{243 \cdot 3}$; Takt 37: $D = \frac{128000 \cdot 16}{243 \cdot 27}$; Takt 40: $G = \frac{128000 \cdot 16 \cdot 4}{243 \cdot 27 \cdot 3}$; Takt 42: $A = \frac{128000 \cdot 8}{243 \cdot 9}$; Takt 44 und bis zum Schluß $D = \frac{128000 \cdot 32}{243 \cdot 9 \cdot 3} = \frac{4096000}{6561}$.

In der Kanzonette ist Takt 10 zu bemerken. Die Modulation geht von *D*-dur nach *A*-dur. Das Intervall $E : H$ ist also mit dem Eintritt von *Gis* nicht mehr als $27 : 40$, wie in *D*-dur, sondern als reine Quinte, wie in *E*-dur, zu nehmen; es muß also entweder *E* um ein Komma hinab- oder *H* um ein Komma hinaufrücken. Das *E* des Basses behauptet den Vorzug, *H* wird also aus 400 zu 405. In Takt 15 geht *A*-dur nach *Fis*-moll; wenn $A = 360$, so ist $Fis =$

$\frac{360 \cdot 5}{6} = 300$. *Fis*-moll geht durch den Dominant-Septimenakkord von E nach E-moll; wird A als Septime genommen, so ist $H = \frac{360 \cdot 9}{16} = \frac{45 \cdot 9}{2} = \frac{405}{2}$; H ist aber zugleich Quarte von *Fis* und danach bestimmt, $= \frac{300 \cdot 4}{3} = 400$. Oder — aus dem *Fis*-moll-Akkord gehen in den Dominant-Septimenakkord *H dis Fis a* die Töne *Fis a* über; diese waren in *Fis*-moll kleine Terz, im Dominant-Septimenakkord sind sie 27 : 32. Einer von ihnen muß sich verändern. *Fis* ist der harmonische Hauptton und der zugleich die nähere Verwandtschaft der Tonarten begründende, wenn auch *a*, zuerst kleine Terz, dann Septime, der die Melodie beherrschende ist; wir lassen *Fis* liegen, und dadurch wird zunächst das zu D-dur gehörige $H = 400$ wiederhergestellt. In Takt 16 ist $E = \frac{400 \cdot 2}{3} = \frac{800}{3}$ und $A = \frac{800 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{3200}{9}$, $C = \frac{3200 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{640 \cdot 2}{3} = \frac{1280}{3}$. Wir haben hier den A-moll-Akkord, der nach G-dur sich weiter bewegt. Aber ist es auch wirklich der A-moll-Akkord? Der Akkord *A c E* kann auch ein Dreiklang auf der Sekunde von G-dur sein, dann ist er aber nicht 10, 12, 15, sondern 27, 32, 40. Diese Deutung war bei dem *Fis*-moll-Akkord in Takt 15 nicht möglich, denn in E-moll heißt der Sekund-Akkord: *Fis a C*. Nun beachte man den Baß, der in Quinten- und Quartenschritten von Takt 15—18 von *Fis* nach H, nach E, A, D, G geht und in G-dur dann 3 bis 4 Takte verweilt. Sollen dies lauter reine Quinten sein? Wir wissen, daß das Intervall von der Sekunde zur Sext in der Dur-Tonleiter keine reine Quint, sondern ein Komma weniger ist. Hier geht die Bewegung nach G-dur, also werden wir den Schritt des Basses von E nach A nicht als 3 : 2, sondern als 40 : 27 fassen und der Dreiklang auf dem A ist 27, 32, 40. Unser Akkord auf A heißt also nicht $\frac{3200}{9}$, $\frac{1280}{3}$, $\frac{800}{3}$, sondern nur E und C bleiben liegen $= \frac{800}{3}$ und $\frac{640}{3}$, A wird $= \frac{640 \cdot 27}{3 \cdot 32} = 180$, dadurch dann weiter $G = 160$, $D = 240$ und die Einheit der Tonhöhe ist hergestellt, wie durch ein Wunder — und doch ist dies nicht einmal eine blos willkürliche oder mögliche, sondern die einzig nothwendige Auslegung, wenn man daran festhält, nicht jeden scheinbaren Moll-Akkord für einen wirklichen Moll-Akkord und jede scheinbare Quinte für eine wirkliche Quinte zu nehmen.

Das folgende Secco-Recitativ geht um zwei Komma's abwärts. $D = 240$. Takt 4: $G = 320$. Takt 6: $C = \frac{1280}{3}$. Takt 8: $F =$

$\frac{1180 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{5120}{9}$. Takt 13: $B = \frac{5120 \cdot 2}{9 \cdot 3} = \frac{10240}{27}$. Takt 16: $G = \frac{10240 \cdot 5}{27 \cdot 6} = \frac{25600}{81}$. Takt 18: $C = \frac{25600 \cdot 2}{81 \cdot 3} = \frac{51200}{243}$. Takt 20: $F = \frac{51200 \cdot 2}{243 \cdot 3} = \frac{102400}{729}$. Die Komma's berechnen sich so. Da F als kleine Terz von $D = 144$ ist, so ist das zweite Komma $\frac{144 \cdot 80 \cdot 80}{81 \cdot 81} = \frac{16 \cdot 80 \cdot 80}{729} = \frac{102400}{729}$.

Die Modulationen in der Arie Don Juan's von *F*-dur nach *C*-dur und von *C*-dur nach *G*-dur verändern zwar, wie wir wissen, Manches in der *F*-dur-Tonleiter, zuerst das *D*, dann das *A*; sie werden aber so regelrecht nach *F*-dur zurückgeführt, daß die Tonhöhe gewahrt bleibt. Nur ein späterer Takt, Takt 59, ist bedenklich. Wenn nicht *H*, sondern *B* daständе, so wäre es eben der Dreiklang auf der Sekunde mit der Quinte 27 : 40. Nun ist hier aber ganz unvermuthet ein Dur-Dreiklang eingeschoben, der eine reine Quinte verlangt und wenn er mit seinem Verlangen Ernst machte, die ganze Arie um ein Komma herunter drücken würde. Es wird aber nicht Ernst damit gemacht; er geht so schnell vorüber, als wenn er gar nicht dagewesen wäre. Die Töne desselben treten außerdem blos in melodischer Vereinzelung, nicht akkordisch auf, und auch dies ist nur ein Fingerzeig, daß man keinen Ernst damit machen, sondern das Intervall $D : G$ ungestört so lassen soll, wie es in *F*-dur ist.

Das folgende Secco-Recitativ beginnt in *F*-dur $= 240$ und schließt in *G*-dur, das als Sekunde von *F* gleich 270 sein würde. Es geht um drei Komma's abwärts, schließt also mit $\frac{5120000}{19683}$. Das erste Komma ist $= \frac{270 \cdot 80}{81} = \frac{10 \cdot 80}{3} = \frac{800}{3}$, das zweite $= \frac{800 \cdot 80}{3 \cdot 81} = \frac{64000}{243}$, das dritte $= \frac{64000 \cdot 80}{243 \cdot 81} = \frac{5120000}{19683}$. Takt 3: $G = \frac{360 \cdot 3}{2} = 540$. Takt 6: $C = \frac{540 \cdot 2}{3} = 360$. Takt 8: $F = \frac{360 \cdot 2}{3} = 240$. Takt 11: $B = \frac{240 \cdot 4}{3} = 320$. Takt 12: $Es = \frac{320 \cdot 2}{3} = \frac{640}{3}$ und $G = \frac{640 \cdot 5}{3 \cdot 4} = \frac{800}{3}$. Takt 16: $C = \frac{800 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{3200}{9}$. Takt 17: $F = \frac{6400}{27}$, Takt 20: $G = \frac{6400 \cdot 9}{27 \cdot 8} = \frac{800}{3}$, Takt 21 $D = 400$ (an dieser Stelle ist die Tonhöhe zu dem *D* von *F*-dur wieder zurückgekehrt; Takt 3 zu den Worten Don Juan's »*dunque dobbiam ucciderlo*« und der Aufschrei Masetto's, als er geprügelt worden und um Hülfe ruft, in Takt 21, hatten Quintenschritte nach der Höhe veranlaßt und dadurch das Gleich-

gewicht hergestellt), Takt 23: $C = \frac{3200}{9}$ und $H = \frac{1000}{3}$. Takt 25: $E = \frac{2000}{9}$, Takt 27: $A = \frac{8000}{27}$, Takt 32: $D = \frac{16000}{81}$, Takt 35: $G = \frac{64000}{243}$, Takt 37: $C = \frac{128000}{789}$. Takt 39: $A = \frac{128000 \cdot 5}{789 \cdot 6} = \frac{320000}{2187}$, Takt 41: $D = \frac{1280000}{6561}$, Takt 42: $G = \frac{1280000 \cdot 4}{6561 \cdot 3} = \frac{5120000}{19683}$.

Die Zerlinen-Arie enthält einen näher zu erklärenden Takt, Takt 62. Durch das *Cis* entsteht eine Wendung nach *D*-moll, welche dem *F*, das nun als kleine Terz von *D*, also nicht, wie es in *C*-dur ist, $= 27 : 32$ genommen werden muß, Gefahr zu drohen scheint. Der bei dem Eintritt des vierten Sechszehntheils von Takt 62 liegen bleibende Ton ist ohne Zweifel $A = 400$. *F* als große Unterterz verändert sich ebenfalls nicht, es bleibt $= 320$. Aber der Akkord *F A D* muß, da er in den verminderten Dreiklang weiter geführt wird, als Moll-Akkord genommen, das frei eintretende *D* also nicht, wie es in *C*-dur ist, $= 270$, sondern $= \frac{400 \cdot 4}{3} = \frac{1600}{3}$ oder $\frac{800}{3} = 266\frac{2}{3}$, also ein Komma tiefer, als in *C*-dur genommen werden. Wird nun *F* als kleine Terz von *D* genommen, so ist es $= \frac{800 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 160 : 2 = 320$, wie es in *C*-dur ist.

Die Arie Zerlinens hat in *C*-dur geschlossen, das nun folgende Sextett ist in *Es*-dur. Das nächste *Es* wäre die kleine Terz von *C*, also 288. Erreichen wir *Es* durch absteigende Quinten, so ist es $= \frac{240 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4}{3 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{80 \cdot 4 \cdot 2 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9} = 284\frac{4}{9}$, also ein Komma tiefer. Diese Bewegung findet in dem kleinen Secco-Recitativ statt, das die Einleitung zum Sextett bildet und mit $B = \frac{640}{3}$ schließt.

Das *Es* des Sextetts setzen wir jetzt aber wieder, unserm Princip getreu, $= 240$. In Takt 28 geht *B*-dur, durch den übermäßigen Sext-Akkord *b D f gis* vermittelt, nach *D*-dur über. Der übermäßige Sext-Akkord würde — nach Hauptmann — dann entstehen, wenn *D*-moll nach *A* übergehen will. Es entsteht dann folgende Terzenreihe: *b D f A c E gis*; das *G* von *D*-moll bleibt bereits fort, das *H* von *E*-dur ist noch nicht gesetzt, und die Töne der äußeren Glieder *b D f gis* verbinden sich. Da der *B*-dur-Akkord auch zu *D*-moll gehört — in der Form: *b D f* — so ist der auf diese Weise sich vollziehende Übergang von *B*-dur nach *D*-dur ein wohl berechtigter. *D* bleibt aber in diesem Übergang unverändert, wie es in *Es*-dur und später in *B*-dur war, $= 225$. In Takt 37 ist

$E = \frac{225 \cdot 9}{8}$, also A in Takt 38 $= \frac{225 \cdot 9 \cdot 2}{8 \cdot 3}$. In Takt 40 geht D-dur in den Dominant-Septimenakkord von E über, *Fis* und A sind die verbindenden Töne, die kleine Terz verändert sich also in $27 : 32$. Wir lassen $A = \frac{225 \cdot 18}{24} = \frac{225 \cdot 3}{4}$ oder $\frac{225 \cdot 3}{2} = \frac{675}{2}$ liegen; nun wird *Fis* $= \frac{675 \cdot 27}{2 \cdot 32}$ und $H = \frac{675 \cdot 27 \cdot 2}{64 \cdot 3}$. In Takt 41 ist $E = \frac{675 \cdot 27 \cdot 2 \cdot 4}{64 \cdot 3 \cdot 3}$ und $A = \frac{675 \cdot 27 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 2}{64 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3}$, also $D = \frac{675 \cdot 27 \cdot 16 \cdot 4}{64 \cdot 27 \cdot 3} = \frac{675}{3} = 225$. So weit wäre Alles in Ordnung; nur eine kleine Schwierigkeit ist noch übersehen, nämlich das G in Takt 41, das gerade in der Gesangstimme so bedeutsam hervortritt. Wird dieses als kleine Terz von E genommen, wie es doch zunächst den Anschein hat, also $= \frac{675 \cdot 27 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 6}{64 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 5} = \frac{135 \cdot 9}{8} = \frac{1215}{8} = 151\frac{7}{8}$, so wird $A = \frac{1215 \cdot 9}{8 \cdot 8}$ und $D = \frac{1215 \cdot 9 \cdot 4}{64 \cdot 3} = \frac{1215 \cdot 3}{16} = \frac{3645}{16} = 227\frac{13}{16}$, also um ein Komma höher. Der scheinbare E-moll-Akkord, mit dem Takt 41 beginnt, ist also als Sekund-Akkord von D-dur zu fassen und das Intervall $E : G = 27 : 32$, also $G = \frac{675 \cdot 27 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 32}{64 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 27} = \frac{675 \cdot 4}{9} = 75 \cdot 4 = 300$. Dies scheint Mozart selber auch so gefühlt oder geahnt zu haben, denn das *E g H* verändert sich auf dem zweiten Viertel des Taktes in *E g B*, das entschieden auf ein nach der Unterdominantseite sich nach Moll wendendes D-dur hinweist. Mindestens aber wäre auf diesem zweiten Akkorde die Umbildung in den Sekund-Akkord vorzunehmen, womit ebenfalls das G der Singstimme um ein Komma vertieft werden würde. In Takt 43, wo sich der A-dur-Akkord nach dem Dominant-Septimenakkord von H wendet, ist das in der Melodie als Quarte von *Cis* hervortretende *Fis* der bestimmende Ton; von den Tönen, die aus A-dur in *Fis ais Cis E* übergehen, bleibt *Cis*, E wird ein Komma tiefer. In Takt 45 ist F als kleine Terz von $D = 270$, so wird also B in Takt $49 = 180$. Die Takte 50—61 sind schwierig. Es fragt sich, ob wir den Übergang von B-dur, der auf dem dritten Viertel von Takt 50 stattfindet, so deuten, als ob B-dur nach C-moll oder nach *Es*-dur ginge. Der Beginn von Takt 52 weist auf C-moll, darum könnte aber doch am Schluß des vorhergehenden *Es*-dur gemeint sein, das außerdem eine natürliche Vermittelung von B-dur nach C-moll gewährt. Der Septimenakkord, der hier zu Grunde liegt, besteht aus den Tönen D, F, *As*, C, heißt aber in *Es*-dur *d F As c* und in C-moll *D F as C* und hat verschiedene Zahlbestimmung. In *Es*-dur sind seine Verhältnisse $5 : 6$, $27 : 32$, $4 : 5$, also $D : F$ ist in *Es*-dur kleine Terz und $F : As =$

27 : 32; in *C*-moll ist es umgekehrt: *D* : *F* ist = 27 : 32, und *F* : *as* die kleine Terz. Das *As* entsteht nun in der Gesangmelodie aus dem *F*, der Quinte des zu dem *F* ertönenden *B*-dur-Akkords, erscheint also auch dem Gefühl des Singenden als hinzutretende Dominant-Septime, also als 27 : 32; dies und die bessere Vermittelung durch die *Es*-dur-Tonart entscheidet hierfür; wir nehmen also $As = \frac{270 \cdot 32}{27} = 320$. So wird *G* in Takt 51 $= \frac{320 \cdot 15}{16} = 300$ und *C* in Takt 52 = 400. In diesem Takt wiederholt sich die Modulation von Takt 50. Es fragt sich, ob *C*-moll zunächst nach *B*-moll oder nach *Des*-dur geht, denn der Akkord *c Es ges B* liegt eben so sehr in *B*-moll, als in *Des*-dur. aber in *B*-moll ist *C* : *Es* = 27 : 32, in *Des*-dur hat *Es* : *Ges* diese Intervallbestimmung. Der Übergang von *C*-moll durch *Des*-dur nach *B*-moll ist nicht ganz so naheliegend, als es der von *B*-dur durch *Es*-dur nach *C*-moll war; aber er ist möglich. Die Neigung der Gesangstimme, von *Es* aus das *Ges* nach dem Verhältniß 27 : 32 zu nehmen, wird ebenfalls in einer Beziehung als ferner liegend zu betrachten sein, denn *As* bot sich als die zur Quinte *F* hinzutretende Septime, während das dem *Ges* vorangehende *Es* als kleine Terz von *C*-moll gegeben ist; aber die genaue Imitation des vorangehenden melodischen Ganges liegt ebenfalls dem Gefühl sehr nahe, und so nehme ich denn an, daß *Es* : *Ges* als 27 : 32 zu verstehen ist. So wird denn, da *Es* = 240 ist, $Ges = \frac{240 \cdot 32}{27} = \frac{80 \cdot 32}{9}$, *C* in Folge dessen $= \frac{240 \cdot 5}{6} = 200$ und wir betreten Takt 55 mit dem ursprünglichen *C*. *Des* in Takt 56 ist zu fassen $= \frac{200 \cdot 2 \cdot 4}{3 \cdot 5} = \frac{320}{3}$, $F = \frac{320 \cdot 5}{3 \cdot 4} = \frac{400}{3}$, also *C* in Takt 61 (die dazwischen liegenden Takte bieten keine Schwierigkeit) $= \frac{400 \cdot 3}{3 \cdot 2} = 200$. Die Takte 61—79 können wir nach allen vorhergegangenen Erklärungen der eigenen Untersuchung des Lesers überlassen. In Takt 80 ist *G* = 300, in Takt 87 *G* = 300, *Es* = 240, *B* = 360, eben so in Takt 98 *G* = 300. Der Dominant-Septimenakkord zu *As* in Takt 114 geht von *G* = 300 aus; also $Es = \frac{300 \cdot 4}{5} = 240$, $B = \frac{300 \cdot 6}{5} = 360$ und $Des = \frac{360 \cdot 32}{27} = \frac{40 \cdot 32}{3} = \frac{1280}{3}$, in Takt 115 $As = \frac{300 \cdot 16}{15} = 320$, *C* = 400, *Es* = 480. Nun kommt Takt 116 der verminderte Septimenakkord: *e G B des*, mit *G* : *B* = 27 : 32. Dieser Akkord gehört zu *F*. Es fragt sich, ob wir G oder *B* verändern sollen. Unser *As*-dur (= 320) hat folgende Tonleiter:

$$320,\ \frac{320\cdot 9}{8} = 360,\ \frac{320\cdot 5}{4} = 400,\ \frac{320\cdot 4}{3} = \frac{1280}{3},\ \frac{320\cdot 3}{2} = 480,$$
$$\frac{1280\cdot 5}{3\cdot 4} = \frac{320\cdot 5}{3} = \frac{1600}{3},\ \frac{480\cdot 5}{4} = 600.$$

Lassen wir $G = 600$ (oder 300) für den Übergang nach *F*-moll liegen, so heißt die Tonleiter von *F*-moll:

$$\frac{300\cdot 8}{9} = \frac{800}{3},\ \frac{800\cdot 9}{3\cdot 8} = 300,\ \frac{800\cdot 6}{3\cdot 5} = 320,\ \frac{800\cdot 4}{3\cdot 3} = \frac{3200}{9},\ \frac{800\cdot 3}{3\cdot 2} = 400,$$
$$\frac{3200\cdot 6}{9\cdot 5} = \frac{1280}{3},\ 500.$$

As-dur und *F*-moll haben nach der üblichen musikalischen Auffassung sechs Töne gemeinsam: *As*, *B*, *C*, *Des*, *F* und *G*; nach der berichtigten, auf mathematischer Genauigkeit beruhenden verändert sich das Verhältniß. Und zwar bleiben, wenn wir bei dem Übergang den Ton *G* festhalten, die Töne *F*, *G*, *As*, *C* und *Des*; *B* hat sich verändert. Wir können den Übergang also durch *F*, *G*, *As*, *C* oder *Des* machen; immer bleibt die Verwandtschaft der Töne die engste mögliche, weil fünf Töne gemeinsam sind. Machen wir dagegen den Übergang durch *B*, so bleibt nur dieser eine gemeinsame Ton, wie aus folgender Tonleiter erhellt:

$$\frac{360\cdot 3}{4} = 270,\ \frac{270\cdot 9}{8} = \frac{2430}{8},\ \frac{270\cdot 6}{5} = 324,\ \frac{270\cdot 4}{3} = 360,$$
$$\frac{270\cdot 3}{2} = \frac{405}{2},\ \frac{360\cdot 6}{5} = 432,\ \frac{405\cdot 5}{2\cdot 4} = \frac{2025}{8}.$$

Der Übergang durch *G* ist also der näher liegende. In Takt 119 folgt auf den *B*-moll-Dreiklang der verminderte Septimen-Akkord *fis A C es*, der sich auf *G* bezieht. Der Ton *G* ist in *B*-moll nicht enthalten, wohl aber die Töne *A* und *C*, die sich aus $5:6$ in $27:32$ verändern müssen, die also für uns die wesentlichen sind. Die Tonarten *B*-moll (*B*, *C*, *Des*, *Es*, *F*, *Ges*, *A*) und *G*-moll (*G*, *A*, *B*, *C*, *D*, *Es*, *Fis*) haben nach der üblichen Auffassung nur die vier Töne *B*, *C*, *Es* und *A* gemeinsam. Die Tonleiter von *B*-moll heißt, wenn wir das vorhergegangene $F = \frac{800}{3}$ zu Grunde legen:

$$\frac{800\cdot 4}{3\cdot 3} = \frac{3200}{9},\ 400,\ \frac{3200\cdot 6}{9\cdot 5} = \frac{1280}{3},\ \frac{3200\cdot 4}{9\cdot 3} = \frac{12800}{27},\ \frac{3200\cdot 3}{9\cdot 2} = \frac{1600}{3},$$
$$\frac{12800\cdot 6}{27\cdot 5} = \frac{2560\cdot 2}{9} = \frac{5120}{9},\ \frac{1600\cdot 5}{3\cdot 4} = \frac{2000}{3}.$$

Machen wir den Übergang von *B*-moll nach *G*-moll durch $C = 400$, so ergiebt *G*-moll folgende Tonleiter:

$$300,\ \frac{300\cdot 9}{8} = \frac{675}{2},\ 360,\ 400,\ 450,\ 480,\ \frac{450\cdot 5}{4} = \frac{1125}{2}.$$

Gemeinsam ist mit *B*-moll nur der eine Ton *C*; der Übergang durch *A*, *Es* oder *B* würde also die drei andern gemeinsamen Töne ergeben haben, mithin verwandtschaftlich betrachtet der nähere sein. Dagegen würde, da schon der Grundton *G* sich als $\frac{2000 \cdot 8}{3 \cdot 9} = \frac{16000}{27}$ oder $\frac{8000}{27}$, mithin als $296\frac{8}{27}$ ergeben müßte, die gesammte Tonhöhe um ein Komma erniedrigt sein. Wir ziehen also die Vermittelung durch *C* vor, weil sie die Einheit der Tonart wieder herstellt, denn *G* wird nun $= 300$, $B = 360$, $C = 400$, $Es = 240$ u. s. w. Es hätte auch umgekehrt gemacht werden können, die Erhöhung in Takt 116, die Erniedrigung in Takt 120; besser war es aber, die Erhöhung sich für die Wiederholung, welche zugleich eine Steigerung ist, vorzubehalten. Außerdem noch macht es der Übergang von *B*-moll, in dem *G* nicht enthalten ist, nach *G*-moll räthlich, diesen Kontrast möglichst scharf zu markieren, was eben durch ein bestimmteres Hinaufziehen der Tonhöhe geschieht. Die einmal gewonnene Tonhöhe erhält sich nun bis zum Schluß des Andante. Das Allegro aber beginnt mit dem *Es*, das in *C*-moll enthalten ist, also mit $Es = \frac{200 \cdot 6}{5} = 240$, wie im Anfang des Sextetts. Daß sich bis Takt 48 nichts verändert, ist leicht zu sehen. *Des* in diesem Takt ist $= \frac{240 \cdot 4 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{640}{3}$. Der Akkord *g B Des* in Takt 50 gehört bereits zu *As*-dur; wenn also *Des* $= \frac{640}{3}$, so ist $B = \frac{640 \cdot 27}{3 \cdot 32} = 180$ und $G = 150$, dann ferner *As* $= \frac{180 \cdot 8}{9} = 160$ und *Es* in Takt 51 $= 240$. Eine Schwierigkeit tritt erst wieder von Takt 121—129 ein. Es lassen sich diese Takte mit Festhaltung der Tonhöhe nicht ohne eine enharmonische Rückung an irgend einer Stelle in irgend einer Gesangstimme ausführen. Man kann diese Rückung, mit Benutzung des von Masetto angeschlagenen *C* in Takt 126 zu Anfang auf dem verminderten Septimen-Akkord in der Elviren-Stimme vornehmen; denn das Intervall *C* : *Es*, das in Takt 125 5 : 6 war, wird jetzt 27 : 32; *Es* ist aber der Grundton, und gerade bei diesem ist eine solche Rückung unerwünscht. Man könnte suchen, schon in den ersten vier Takten Abhülfe zu schaffen. Sieht man die von Donna Anna gesungene Hauptmelodie als bloße Melodie, ohne Beziehung auf die begleitende Harmonie an, so scheint diese so natürlich in der Tonleiter von *Es*-dur — mit Ausnahme des leicht erklärbaren *Ges* — sich zu bewegen, daß hier keine Schwierigkeit vorhanden scheint; aber die Harmonie, der nicht als Sekundakkord von *As*-dur deutbare *B*-moll-

Akkord in Takt 122, der *Des*-dur-Akkord in Takt 123 bringt das *As* der Hauptstimme unweigerlich ein Komma in die Höhe und verrückt damit die ganze Melodie. Trotzdem gäbe es noch in Takt 123 und 124 Möglichkeiten, dieselbe wieder um ein Komma zu vertiefen; aber die Differenz zwischen *C* und *Es*, das im Takt 125 und 126 zuerst als kleine Terz, dann als 27 : 32 genommen werden muß, bleibt auch in diesem Fall; es würde also eine zweimalige Rückung eintreten müssen, und es ist daher wohl besser, daß wir es mit einer bewenden lassen. Die Zahlenverhältnisse sind nun folgende. Takt 121 : *B Es F* = 360, 480, 540; das aus *Es* hervorgehende *D* = 450. Takt 122: *B Des F* = 360, 432, 540; dann weiter $E = \frac{360 \cdot 45}{64} = \frac{45 \cdot 45}{8} = \frac{2025}{8}$ und $G = \frac{1215}{2}$ (schon ein Komma höher, als es in *Es*-dur sein würde, insofern es in dem Akkorde *e G des*, der als ein unvollständiger verminderter Septimenakkord zu fassen ist, aus *F*-moll erklärt werden muß). Takt 123 : *Des f As* = 432, 270, 648 (*As*- in *Es*-dur = 640); dann *H* (aus *h F as* zu erklären) $= \frac{540 \cdot 27 \cdot 5}{32 \cdot 6} = \frac{135 \cdot 9 \cdot 5}{16} = \frac{6075}{16}$ und *G* (aus *C*-moll, wie *h F as* abzuleiten) $= \frac{270 \cdot 9}{8} = \frac{135 \cdot 9}{8} = \frac{1215}{8}$ oder $\frac{1215}{4}$ (also $G : H = 4860 : 6075 = 972 : 1215 = 108 : 135 = 12 : 15 = 4 : 5$). Takt 124 : *F As C As* = 270, 324, 405, 648; dann in *h D F as* mit liegen bleibendem *F* und *As*, *As* = 648, *F* = 270, $D = \frac{540 \cdot 27}{32} = \frac{135 \cdot 27}{8} = \frac{3645}{8}$ und $H = \frac{3645 \cdot 5}{8 \cdot 6} = \frac{1215 \cdot 5}{16} = \frac{6075}{16}$. Nun in Takt 125 *As* = 648, $Es = \frac{648 \cdot 3}{4} = 486$ (also um ein Komma erhöht), *C* = 405 und $\frac{405}{2}$; dann $G = \frac{405 \cdot 3}{2} = \frac{1215}{2}$. Auf dem letzten Viertel des Taktes treten nun, während Anna, Elvira und Masetto den *C*-moll-Akkord, der nicht etwa als Sekund-Akkord von *B* gefaßt werden kann — denn dann müßte das Intervall *C* : *Es* ein anderes sein, was in der ersten Hälfte des Taktes unmöglich ist — aushalten, Zerline und Ottavio mit *D* und *B* in eben diesen Akkord hinein, und bereiten so den verminderten Septimen-Akkord *a C Es ges* in Takt 126 vor. In diesem Akkord bleiben *C* und *Es* aus dem vorhergehenden *C*-moll-Akkord liegen, verändern sich aber aus 5 : 6 in 27 : 32. Halten wir das *Es* fest, so hat sich die Tonhöhe um ein Komma erhöht; halten wir das *C* fest, so stellt sich die ursprüngliche Tonhöhe wieder her und behauptet sich bis zum Schluß. Wir wählen das Letztere, das ohnehin den Vorzug hat, durch die Baßstimme vertreten zu sein.

Da C in Takt 125 $= \frac{405}{2}$ eingesetzt hatte, wird Es jetzt $= \frac{405 \cdot 32}{2 \cdot 27}$ $= 15 \cdot 16 = 240$. Harmonisch ist durchaus nichts dagegen zu sagen, da der Übergang von 5 : 6 in 27 : 32, wie wir gesehen haben, ein sehr häufiger und ganz unvermeidlicher ist. Zu bedauern ist nur, daß die Elviren-Stimme auf einem ausgehaltenen Ton diese enharmonische Rückung vornehmen muß, ohne selbst durch das Eintreten einer neuen Silbe dabei unterstützt zu sein. Dies betrifft aber die wirkliche Ausführung des Stückes, die, wie oben bereits angedeutet wurde, überhaupt auf anderen Prinzipien beruht. Unsere Untersuchungen gehen nur darauf hinaus, zu erkennen, ob in der schöpferischen Tonphantasie des Künstlers die reine oder die temperierte Stimmung die herrschende war, und da das harmonische Gefüge auch diesmal wieder einheitlich in sich verläuft, so läßt sich auch das Sextett den Tonstücken zuzählen, die den Gegensatz der einheitlichen Tonhöhe des Grundtones und der freien Abschweifungen nach oben und unten vollkommen in sich vereinigen.

Das folgende kleine Secco-Recitativ geht von $B = 360$ nach dem G-dur der zweiten Leporello-Arie über. Dieses würde als Terz von $Es = 300$ sein, es wird aber $= \frac{8000}{27} = 296\frac{8}{27}$, also ein Komma tiefer. Die Berechnung ist folgende: $G = \frac{240 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 5 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 2}{2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 3}$ $= \frac{240 \cdot 5 \cdot 5 \cdot 8}{6 \cdot 3 \cdot 9} = \frac{40 \cdot 5 \cdot 5 \cdot 8}{27} = \frac{8000}{27}$.

Für die G-dur-Arie Leporello's genügt es einen kurzen Anhalt zu geben. Wenn $G = 240$, so setzt in Takt 22 D-dur $= 360$ ein; B in Takt 30 $= \frac{360 \cdot 4}{5} = 288$, D in Takt 33 wieder $= 360$. In Takt 46 ist $H = \frac{225 \cdot 4}{3} = 300$ und $E = \frac{300 \cdot 2}{3} = 200$, C in Takt 50 aus E-moll zu erklären, also als kleine Terz von A als Subdominante von E, somit $= \frac{200 \cdot 2 \cdot 6}{3 \cdot 5} = \frac{200 \cdot 4}{5} = 160$. Nun wird C in Takt 54 Septime von D im Dominantseptimen-Akkord von G, also $D = \frac{160 \cdot 9}{8}$ $= 180$ und $G = \frac{180 \cdot 4}{3} = 240$; so bleibt es bis zum Schluß. Bemerkenswerth wäre nur noch, daß der Gang $C\,E\,A$ in Takt 73 nicht ein Moll-Akkord, sondern 32 : 40 : 54, $C : A$ somit eine halb übermäßige Sexte (32 : 54 statt 32 : $53\frac{1}{3}$) und $E : A$ eine halb übermäßige Quart (40 : 54 statt 40 : $53\frac{1}{3}$) ist.

Das nächste Secco-Recitativ geht von G-dur nach B-dur. Als kleine Terz von G ist $B = 288$, es wird ein Komma tiefer, nämlich

$284\frac{4}{9} = \frac{2560}{9}$, genau so, wie es als dritte Unterquinte von G aus sein würde. Die Modulation des Recitativs bewegt sich auch von G nach C, F, B, Es und wieder nach B zurück.

Die Ottavio-Arie verläuft ganz eben. G-moll in Takt 29 ist $= \frac{240 \cdot 5}{6} = 200$, in Takt 31 C von B aus als der Dominantseptime zu bestimmen, also, da $B = 240$, $C = \frac{240 \cdot 9}{16} = 135$, in Takt 32 $F = \frac{135 \cdot 4}{3} = 180$. In Takt 34 ist die Bemerkung zu machen, daß der erste Akkord $D\,F\,a$ nicht als Moll-Akkord, sondern als Sekund-Akkord von C-dur zu fassen ist, denn nach C geht die Modulation, die zweite Hälfte des Taktes 34 hat bereits den zu C-dur gehörigen verminderten Dreiklang $h\,D\,f$ mit dem Intervall $D\,f = 27 : 32$; so ist es also auch bereits in dem vorhergehenden Akkord zu nehmen. Takt 35 ist dann $C = \frac{180 \cdot 3}{4} = 135$, in Takt 39 $F = 180$ und Takt 49 $B = \frac{180 \cdot 4}{3} = 240$. Der noch folgende Theil der Arie bietet gar nichts Schwieriges, auch die Takte 89 und 90 erledigen sich sehr leicht.

Es folgt jetzt das dem Duett zwischen Leporello und Zerline vorangehende Secco-Recitativ. Ich übergehe sowohl dieses, als das Duett nicht blos darum, weil sie für Wien nachkomponirt sind — denn das ist die G-dur-Arie des Ottavio und die große Es-dur-Arie Elvirens ebenfalls — sondern, weil sie schwerlich Aussicht haben, dauernd dem Don Juan anzugehören. Damit fällt auch das dem Duett folgende Secco-Recitativ fort, und ich gehe zur Elviren-Arie über.

Ich beginne das Recitativ, um für das Es-dur der Arie die Tonhöhe 240 zu gewinnen, mit $B = 180$. In Takt 3 ist zu bemerken, daß nicht an die Tonart C-moll gedacht werde, sondern an die Tonleiter von C—G, wie sie in B-dur ist, also $C = \frac{180 \cdot 9}{8} = \frac{45 \cdot 9}{2} = \frac{405}{2}$, $D = 225$, $Es = 240$, $F = 270$, $G = 300$; die Melodie ist unbegleitet. In Takt 14 tritt der Dominantseptimen-Akkord von C auf, also $G = \frac{270 \cdot 9}{16} = \frac{2430}{16} = \frac{1215}{8}$; nun tritt in Takt 15 die Melodie von Takt 3 wiederum auf und jetzt, da C-moll durch den vorhergehenden Akkord eingeleitet, natürlich in C-moll. Nun sind also C, D, Es, F, $G = \frac{405}{2}$, $\frac{405 \cdot 9}{2 \cdot 8} = \frac{3645}{16}$, $\frac{405 \cdot 6}{2 \cdot 5} = 81 \cdot 3 = 243$,

$\frac{405 \cdot 4}{2 \cdot 3} = 135 \cdot 2 = 270$, $\frac{405 \cdot 3}{2 \cdot 2} = \frac{1215}{4}$. Nur C und F sind dieselben Töne, D, Es und G sind um ein Komma höher geworden In Takt 17 $G = \frac{1215}{4}$. In Takt 18 bestimmt sich der Dominantseptimen-Akkord von D von G aus, also $A = \frac{1215 \cdot 9}{4 \cdot 16} = \frac{10935}{64}$ und $D = \frac{10935 \cdot 4}{64 \cdot 3} = \frac{3645}{16}$. In Takt 24 geht aus D-moll der Septimen-Akkord *D F as C* hervor. Er könnte zu *Es*-dur und zu *C*-moll gehören. *C*-moll liegt aber theils näher an *D*-moll, theils tritt es in den nächsten zwei Takten noch bestimmter als das erstrebte Ziel hervor. Wir entsinnen uns, daß $D : F$ in *C*-moll im Verhältniß von 27 : 32 steht — in *Es*-dur würde es = 5 : 6 sein —, bestimmen also F als $\frac{3645 \cdot 32}{16 \cdot 27} = 135 \cdot 2 = 270$, $As = \frac{270 \cdot 6}{5} = 324$, $C = \frac{270 \cdot 3}{2} = 405$. In Takt 25 folgt erst der auf C bezügliche verminderte Septimen-Akkord *h D F as*, dann wiederum *D F as C*; *D F as* sind in beiden Akkorden von gleicher Tonhöhe, und nun tritt in Takt 25 nach vorhaltendem C der Dominantseptimen-Akkord mit $G = \frac{405 \cdot 3}{4} = \frac{1215}{4}$ ein. In Takt 31 geht *C*-moll nach *As*-dur, also $As = \frac{405 \cdot 4}{5} = 324$, Takt 32 der Dominantseptimen-Akkord von *Es*-dur, also, da $As = 324$, $B = \frac{324 \cdot 9}{16} = \frac{81 \cdot 9}{4} = \frac{729}{4}$, in Takt 33 $Es = \frac{729 \cdot 4}{4 \cdot 3} = 243$, in Takt 34 $C\text{-moll} = \frac{243 \cdot 5}{3} = 405$, in Takt 35 der Dominantseptimen-Akkord von B mit A, C, $Es = \frac{405 \cdot 5}{6} = \frac{135 \cdot 5}{2} = \frac{675}{2}$, 405 und $\frac{405 \cdot 32}{27} = 15 \,.\, 32 = 480$, und im Schlußtakt $B = \frac{675 \cdot 16}{2 \cdot 15} = 45 \,.\, 8 = 360$. So geht $Es = 240$ und $B = 360$ in die Arie über. Es ist merkwürdig, wie die Tonhöhe von Takt 18 ab erhöht wird und erst ganz am Schluß wieder zurückkehrt.

In der Arie tritt in Takt 18 *B*-dur = 360 ein. Takt 24 $F = \frac{360 \cdot 3}{4} = 270$, Takt 29 $B = 360$. In Takt 35 geht der *F*-dur-Akkord in den verminderten Septimenakkord *fis A C es* über. Es fragt sich, ob A oder C sich verändern soll. C ist in dem ersten Akkord des Taktes nicht enthalten, und schon dies spricht dafür, daß A — obschon Terz — bleiben soll; würde C bleiben, so müßte, da $C : Es$ im verminderten Septimenakkord das Intervall 5 : 6 ist, *Es* in der Gesangstimme gegen das vorhergehende A zu hoch genommen

werden, nämlich nicht 45 : 64, wie es als verminderte Quinte ist, sondern $45 : \frac{45 \cdot 6 \cdot 6}{5 \cdot 5} = \frac{9 \cdot 6 \cdot 6}{5} = \frac{324}{5} = 64\frac{4}{5}$. Es ist in diesem Zusammenhang also das Richtige, daß *A* bleibt und *C* ein Komma tiefer wird. So wird *Es* = 240, wie es in *B*-dur ist. — In Takt 57 tritt *Es*-moll ein mit *Ges* = 288. Von Takt 61—63 geht *Es*-moll durch den Dominant-Septimenakkord von *Ges* nach *Ges*-dur über, also $Des = \frac{288 \cdot 3}{4} = 216$, *Ges* = 288. Das Intervall *Es* : *As* in der Gesangstimme ist die halb übermäßige Quarte, die zwischen der Sexte und None der Tonleiter liegt; denn *Es* ist Sexte von *Ges*. Eine von beiden Quarten kann nur richtig genommen werden, entweder *Des* von *Ges* oder *As* von *Es* aus, denn sonst entstände *As* = 320 und *Des* = 216, was einen falschen Dur-Dreiklang *Des f As* ergeben würde. In Takt 64 $B\text{-moll} = \frac{288 \cdot 5}{4} = 360$. In Takt 65 tritt der zu *F*-moll gehörige Akkord *C e G B* auf, also, da $B = 360$, $G = \frac{360 \cdot 27}{32} = \frac{45 \cdot 27}{4}$, $e = \frac{45 \cdot 27 \cdot 5}{4 \cdot 6} = \frac{45 \cdot 9 \cdot 5}{8}$, $C = \frac{45 \cdot 45 \cdot 4}{8 \cdot 5} = \frac{9 \cdot 45}{2} = \frac{405}{2}$. Dieser Akkord wird zuerst in Takt 66 zu *C es G b* — er weist auf das sofort eintretende *G*-moll hin; hier bleibt nun zunächst *C* aus dem vorhergehenden Takt $= \frac{405}{2}$, dann $es = \frac{405 \cdot 6}{2 \cdot 5} = 243$, $G = \frac{405 \cdot 3}{2 \cdot 2} = \frac{1215}{4}$; *B* aber verändert sich, denn es ist jetzt im Verhältniß zu *G* 6 : 5, während es vorher 32 : 27 war, also $\frac{1215 \cdot 6}{4 \cdot 5} = \frac{243 \cdot 3}{2} = \frac{729}{2}$. Am Schluß des Taktes geht *C* in *Cis* über, das als Terz der zweiten Quinte von *G* zu deuten ist (als übermäßige Sext zu *Es*), also $= \frac{1215 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 5}{4 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 4} = \frac{1215 \cdot 45}{128}$. In Takt 67 tritt *G*-moll auf $= \frac{1215}{4}$ und bleibt unverändert, da der vorübergehende *Es*-dur-Akkord in Takt 71 zur Tonart *G*-moll gehört, bis Takt 73. Hier tritt eine verwickeltere Modulation ein, die das *Es* = 243, das wir gegenwärtig haben, vielleicht wieder auf die rechte Stelle rückt. *As* in Takt 73 ist aus einer Bewegung von *G*-moll nach *As*-dur zu verstehen, also $= \frac{1215 \cdot 2 \cdot 8}{4 \cdot 3 \cdot 5} = \frac{243 \cdot 4}{3} = 324$. In Takt 74 modulirt *As*-dur, das nur berührt war, wieder nach *G*-moll zurück. Das Intervall *C* : *A* ist also hier nicht 6 : 5, sondern 32 : 27, also da $C = \frac{324 \cdot 5}{4} = 405$, so ist $A = \frac{405 \cdot 27}{32}$ und *D* in Takt 75 $= \frac{405 \cdot 27 \cdot 2}{32 \cdot 3} = \frac{405 \cdot 9}{16}$, in Takt 78 *G* wieder $= \frac{405 \cdot 9 \cdot 4}{16 \cdot 3} = \frac{405 \cdot 3}{4} = \frac{1215}{4}$. Bis jetzt

haben sich *Es* und *B* noch nicht verändert. In Takt 79 tritt der Akkord *G B des* auf, der auf *F*-moll hindeutet und in Takt 80 sich zu dem kleinen Nonen-Akkord *C e G B des* erweitert. $G = \frac{1215}{4}$ liegt zu Grunde, also wird $B = \frac{1215 \cdot 32}{4 \cdot 27} = 45 \cdot 8 = 360$, $e = \frac{1215 \cdot 5}{4 \cdot 6}$ $C = \frac{1215 \cdot 2}{4 \cdot 3} = \frac{405}{2}$, in Takt 81 geht daraus der Akkord *F as Ces* hervor; *F* ist als Quarte von $C = \frac{405 \cdot 4}{2 \cdot 3} = 270$, $As = \frac{270 \cdot 32}{27} = 320$, $Ces = \frac{320 \cdot 6}{5} = 384$, in Takt 82 geht daraus der Dominant-Septimenakkord von *Es* mit $B = \frac{270 \cdot 2}{3} = 180$ und *Es* als 240 hervor. Die vier absteigenden Quinten: *G*, *C*, *F*, *B*, *Es* haben diese Rückkehr vermittelt. Der weitere Verlauf der Arie bietet keine Schwierigkeiten mehr.

Das Secco-Recitativ in der Kirchhofsscene beginnt in *C*-dur = 200 und schließt in *E*-dur. Nehmen wir dies *E* als Terz von *C*, so müßte es = 250 sein. Es schließt aber ein Komma tiefer, $\frac{20000}{81}$. $\left(81 : 80 = 250 : \frac{250 \cdot 80}{81} = \frac{20000}{81}\right)$. Takt $1 : C = 200$, Takt $3 : F = \frac{800}{3}$, Takt $5 : G = 300$, Takt $8 : D = \frac{200 \cdot 9}{8} = 225$, Takt $10 : G = \frac{225 \cdot 4}{3} = 300$, Takt $12 : A = \frac{300 \cdot 9}{8} = \frac{75 \cdot 9}{2}$, Takt $14 : D = \frac{75 \cdot 9 \cdot 4}{2 \cdot 3}$ $= 75 \cdot 3 \cdot 2 = 450$, Takt $16 : G = \frac{450 \cdot 2}{3} = 300$, Takt $17 : H = \frac{300 \cdot 5}{4}$ $= 375$, Takt $19 : E = \frac{375 \cdot 2}{3} = 250$, Takt $22 : A = \frac{250 \cdot 4}{3} = \frac{1000}{3}$, Takt $23 : D = \frac{1000 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{2000}{9}$, Takt $26 : G = \frac{2000 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{8000}{27}$, Takt $28 : C = \frac{8000 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{16000}{81}$, Takt $34 : F = \frac{16000 \cdot 4}{81 \cdot 3} = \frac{64000}{243}$, Takt $37 : G$ $= \frac{64000 \cdot 3 \cdot 3}{243 \cdot 4 \cdot 2} = \frac{8000}{27}$, Takt $41 : C = \frac{8000 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{16000}{81}$, Takt $44 : D = \frac{16000 \cdot 9}{81 \cdot 8} = \frac{2000}{9}$ (wie Takt 23), Takt $47 : G = \frac{2000 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{8000}{27}$. Takt $48 : A = \frac{8000 \cdot 9}{27 \cdot 8} = \frac{1000}{3}$, Takt $50 : D = \frac{1000 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{2000}{9}$, Takt $51 : A = \frac{2000 \cdot 3}{9 \cdot 2} = \frac{1000}{3}$, Takt $57 : D = \frac{2000}{9}$, Takt $58 : G = \frac{2000 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{8000}{27}$, Takt $66 : A = \frac{1000}{3}$, Takt $67 : D = \frac{2000}{9}$, Takt $70 : G = \frac{8000}{27}$, Takt $71 : C = \frac{16000}{81}$, Takt $73 : D = \frac{16000 \cdot 9}{81 \cdot 8} = \frac{2000}{9}$, Takt $74 : A = \frac{2000 \cdot 3}{9 \cdot 2}$

$= \frac{1000}{3}$, Takt 78 : $D = \frac{2000}{9}$, Takt 79 : $H = \frac{2000 \cdot 5}{9 \cdot 3} = \frac{10000}{27}$, Takt 82 : $E = \frac{10000 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{20000}{81}$.

Das Duett zwischen Leporello und Don Juan sieht schwieriger aus, als es ist. $E = 240$. In Takt 20 setzt $H = 180$ ein. In Takt 29 und 30 macht Leporello eine ängstliche Wendung nach Moll auf der Unter-Dominantseite (Hauptmann's Dur-Moll-Geschlecht), springt aber in Takt 31 aus Furcht vor Don Juan, auf dessen Frivolität er doch eingehen muß, schnell auf die entgegengesetzte Seite hinüber, denn *Eis* und *Gis* gehören bereits der zweiten Oberquinte von *H* als Terz und Quinte an (*H Fis Cis eis Gis*) und sind hieraus mathematisch zu berechnen; $\left(H = 180\right.$, also $eis = \frac{180 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 5}{2 \cdot 2 \cdot 4} = \frac{8100}{8} = \frac{2025}{2}$ oder $\frac{2025}{8} = 253\frac{1}{8}$ und $Gis = \frac{2025 \cdot 6}{8 \cdot 5} = \frac{405 \cdot 3}{4} = \left.\frac{1215}{4}\right)$ und ist somit schnell wieder zu dem ursprünglichen *H*-dur zurückgekehrt. Von Takt 44 an wird erst *H*-moll, dann *Fis*-moll, dann *E*-moll, dann *C*-dur berührt und durch den verminderten Septimenakkord *ais Cis E g* in Takt 51 der Rückgang nach *H*-dur gemacht. Die Akkorde sind folgende. *H*-moll = 180, 216, 270; der Dominant-Septimenakkord in Takt 45 $= \frac{405}{2}$, $\frac{405 \cdot 5}{2 \cdot 4} = \frac{2025}{8}$; $\frac{405 \cdot 16}{2 \cdot 9} = 45 \cdot 8 = 360$; *Fis*-moll in Takt 46 = 270, 324, 405; in demselben Takt tritt aber noch der Akkord *Fis A c* auf und dieser ist nicht ohne Schwierigkeit. Würde *A* bleiben und *Fis*, weil *A* : *Fis* sowohl in dem verminderten Dreiklang *Fis a C*, als in dem Dominant-Septimenakkorde des nächsten Taktes = 27 : 32 ist, ein Komma in die Höhe gehen, so würde die Tonart des ganzen Stückes unwiederbringlich ein Komma zu hoch bleiben. Nun muß aber *A* noch während des zweiten und dritten Viertels bleiben, weil sowohl Leporello als der Baß das *A* so lange festhält. Das kann aber insofern ohne Schaden geschehen, als im zweiten und dritten Viertel im Orchester nur die Töne zuerst *A* und *Cis*, dann *A* und *C* vorkommen. Erst im vierten Viertel ergreifen Leporello und der Baß das *Fis* und können dies als kleine Terz, also $Fis = \frac{324 \cdot 5}{6} = 270$ ergreifen, wenn in demselben Moment die Violinen und die anderen Instrumente das *A* und *C* um ein Komma erniedrigen, also von 324 auf 320 und von $\frac{324 \cdot 6}{5}$ auf $\frac{324 \cdot 6 \cdot 80}{5 \cdot 81} = 24 \cdot 16 = 384$ hinabgehen; dann wird $H = \frac{270 \cdot 2}{3} = 180$, *E* in Takt 48 = 240. Die nächsten Dreiklänge und Septimenakkorde gehören alle zu *C*-dur, verändern

also an *H* und *E* nichts, *H* tritt also unbeschädigt in Takt 51 ein. Wir gehen jetzt zu Takt 74 über. Hier tritt *C*-dur = 192 ein. Der Akkord *C e G Ais* in Takt 80 ist ein übermäßiger Sextakkord, der durch einen schnellen Übergang von *C*-dur nach *E*-dur zu erklären ist. *C*-dur ist in *E*-moll enthalten. *E*-moll hat, wenn es nach *H* sich fortbewegen will, die Tonreihe: *c E g H dis Fis ais*, und der in dieser enthaltene Akkord *c E g ais* bindet *C*-dur und *E*-dur an einander. An der Tonhöhe wird nichts verändert, eben so wenig durch die kleine Modulation nach *E*-moll von Takt 85—89 und durch den verminderten Septimenakkord, in dem sowohl *E* als *G* unverändert liegen bleiben, in Takt 91.

Das Secco-Recitativ beginnt mit *A* und endet mit *D* oder, insofern der Übergang zu dem obligaten Recitativ Anna's durch das in *D*-dur enthaltene *A* vermittelt wird, mit *A*. Dieses *A* geht um ein Komma hinab von 320 zu $\frac{25600}{81}$ $\left(81 : 80 = 320 : \frac{25600}{81}\right)$. Takt 3 : $D = \frac{320 \cdot 4}{3}$, Takt 4 : $Fis = \frac{320 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 4} = \frac{1600}{3}$, Takt 6 : $H = \frac{1600 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{3200}{9}$, Takt 7 : $C = \frac{3200 \cdot 16}{9 \cdot 15}$, Takt 10 : $G = \frac{3200 \cdot 16 \cdot 3}{9 \cdot 15 \cdot 4} = \frac{3200 \cdot 4}{3 \cdot 15}$, $H = \frac{3200 \cdot 4 \cdot 5}{3 \cdot 15 \cdot 4} = \frac{3200}{9}$, Takt 11 : $E = \frac{3200 : 2}{9 \cdot 3} = \frac{6400}{27}$, Takt 14 : $A = \frac{6400 \cdot 4}{27 \cdot 3} = \frac{25600}{81}$. So bleibt es bis zum Schluß. Der verminderte Septimenakkord, der das Recitativ vor der Arie Anna's beginnt, heißt also: $Fis = \frac{25600 \cdot 5}{81 \cdot 6}$, $A = \frac{25600}{81}$, $C = \frac{25600 \cdot 32}{81 \cdot 27}$, $Es = \frac{25600 \cdot 32 \cdot 6}{81 \cdot 27 \cdot 5}$. Für die Berechnung dieses Recitativs wollen wir aber die um ein Komma höheren bequemeren Zahlen $\frac{800}{3}$, 320, $\frac{320 \cdot 32}{27}$, $\frac{320 \cdot 32 \cdot 6}{27 \cdot 5} = \frac{64 \cdot 96}{9} = \frac{64 \cdot 32}{3} = \frac{2048}{3}$ zu Grunde legen.

In Takt 2 ist also, wenn $A = 320$, $D = \frac{320 \cdot 2}{3} = \frac{640}{3}$, *G* in Takt $3 = \frac{640 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9}$ und $B = \frac{2560 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{512 \cdot 2}{3} = \frac{1024}{3}$. *C* in Takt 6 ist $= \frac{1024 \cdot 9}{3 \cdot 8} = 128 \cdot 3 = 384$, *F* in Takt $7 = \frac{384 \cdot 2}{3} = 256$ und $A = \frac{256 \cdot 5}{4} = 320$. *A* wird nun Dominante von *D*-moll in Takt 10, dieses also $= \frac{320 \cdot 2}{3} = \frac{640}{3}$. *D*-moll wendet sich nach *B*-dur $\left(= \frac{640 \cdot 4}{3 \cdot 5} = \frac{128 \cdot 4}{3} = \frac{512}{3}\right)$ und *G*-moll $= \frac{512 \cdot 5}{3 \cdot 6} = \frac{256 \cdot 5}{9} = \frac{1280}{9}$, dieses nach *Es*-dur $= \frac{1280 \cdot 8}{9 \cdot 5} = \frac{265 \cdot 8}{9} = \frac{2048}{9}$. In Takt 14 tritt der vermin-

derte Septimenakkord *cis E G b* auf; ihm liegen *G* und *b*, beide, weil sie auch hier kleine Terz sind, unverändert zu Grunde, also $G = \frac{1280}{9}$, $B = \frac{512}{3}$, $E = \frac{1280 \cdot 27}{9 \cdot 32} = 40 \cdot 3 = 120$, $Cis = \frac{120 \cdot 5}{6} =$ 100. Dann folgt ein zweiter verminderter Septimenakkord *gis H D f*; wie sich der vorhergehende auf *D* bezog, so dieser auf *A*. *D* war $= \frac{640}{3}$, also $A = \frac{640 \cdot 3}{3 \cdot 2} = 320$. In dieses *D* also wird sich der verminderte Septimenakkord auflösen und das Recitativ schließt mit demselben *D* und *A*, mit dem es begonnen.

Für die Arie selber setzen wir wieder $F = 240$. In Takt 18 ist eine vorübergehende Tonveränderung zu bemerken. Im letzten Achtel von Takt 17 war in *F*-dur der Ton *Fis* aufgetreten, als kleine Untersext von *D*; daraus geht in Takt 18 *G*-moll hervor und das Intervall $G : B$ muß für einen Moment aus der Zahlbestimmung, die es in *F*-dur hat $= 27 : 32$, heraustreten, *G* muß ein Komma tiefer werden, $\frac{320 \cdot 5}{6} = \frac{800}{3}$ statt 270. Diese Vertiefung hebt sich aber sofort wieder auf, da schon im folgenden Akkord das der *G*-moll-Tonart fremde *F* wieder auftritt und die *F*-dur-Tonart, damit aber auch das dieser entsprechende *G* herstellt. Ähnlich, aber noch auffallender, in Takt 21 und 22. Wir sind hier in *C*-dur. In der zweiten Hälfte von Takt 21 tritt der *A*-dur-Akkord mit *Cis* als Dominant-Akkord von *D*-moll auf; dadurch wird wiederum $D : F$ aus $27 : 32$ in $5 : 6$ verwandelt und *D* um ein Komma vertieft. Diese Vertiefung dauert aber auch nicht einen Augenblick länger, als *D*-moll dauert. Mit dem Eintreten von *C* auf dem vierten Sechszehntheil von Takt 22 verschwindet sie und das zweigestrichene *D* am Anfang des Taktes wird $= \frac{360 \cdot 10}{9} = 400$, das dreigestrichene auf dem zweiten Achtel $= \frac{720 \cdot 9}{8} = 810$, also ein Komma höher, genommen. Der Baßgang aber von Takt 21 bis 23 heißt: $C = 180$, $A = \frac{180 \cdot 5}{6} = 150$, $D = \frac{150 \cdot 4}{3} = 200$, $G = \frac{180 \cdot 3}{4} = 135$, die letzte absteigende Quinte also von *D* nach *G* ist nicht eine reine Quinte $3 : 2$, sondern die von der Sexte zur Sekunde $= 40 : 27$, also $200 : 135$, die aus dem *D* von *D*-moll in *C*-dur hinüberragt. Man könnte die Restituirung von *C*-dur auch umgekehrt versuchen; *D* könnte in Takt 21 bleiben, dann würden *F* und *A* ein Komma erhöht werden und in Takt 22 wieder abwärts gehen. Dann würde der Baßgang lauten: 180, $\frac{15 \cdot 81}{8} = \frac{1215}{4}$, $\frac{405}{2}$, 135; der letzte Quintenschritt würde damit

richtig und statt dessen die kleine Terz von C nach $A = 32:27$ gesetzt sein. Im weitern Verlauf des Larghetto wäre noch des Übergangs nach *Des*-dur von Takt 43—47 zu gedenken. $As = \frac{240 \cdot 6}{5} = 288$, somit $Des = \frac{288 \cdot 2}{3} = 192$ und $B = \frac{192 \cdot 5}{6} = 160$; man sieht leicht, daß F sich nicht ändert. Im Allegretto der Arie ist von Takt 21 ab die lange Folge von Septimenakkorden zu bemerken. Der Dominant-Septimenakkord $C\ e\ G\ b = 180,\ 225,\ 270,\ 320$ geht über (Takt 22) in $F\ a\ C\ es$. C bleibt, also $F = \frac{180 \cdot 4}{3} = 240$, $A = 300$, $Es = \frac{180 \cdot 32}{27} = \frac{20 \cdot 32}{3} = \frac{640}{3}$. Aus diesem Akkord geht Takt 23 D *fis* $A\ c$ hervor. Von dem vorhergehenden Akkorde bleiben zwei Töne übrig, A und C; aber in $F\ a\ C\ es$ war $a:C$ eine kleine Terz, in D *fis* $A\ c$ ist es $27:32$; einer von ihnen muß sich verändern. Es ist nun anzunehmen, daß das G, wohin die Modulation zunächst führt, die Moll-Parallele von B ist. Da nun $B = 320$, so ist $G = \frac{320 \cdot 5}{6} = \frac{800}{3}$, also in dem Dominant-Septimenakkorde $D = \frac{800 \cdot 3}{3 \cdot 4} = 200$, $Fis = 250$, $A = 300$, $C = \frac{3200}{9}$; A wird also festgehalten. In Takt 25 geht aus G-moll wieder $C\ e\ G\ b$ hervor. G und B bleiben. Die Bewegung geht nach F-dur; F ist von B in G-moll aus $= \frac{320 \cdot 3}{4} = 240$. Also ist $C = 180$, $E = 225$, $G = 270$, $B = 320$, B bleibt, G verändert sich, wie es in F-dur auch muß, da es hier nicht kleine Terz ist. Eine andere Auffassung könnte die Tonhöhe um ein Komma erhöhen oder auch erniedrigen; würde C festgehalten in Takt 24 und in Takt 25 B, so würde sie ein Komma höher, und wenn dort A, hier G festgehalten würde, um ein Komma tiefer werden; nun könnte man auch in dem ersten Fall C, in dem zweiten G festhalten und würde so ebenfalls die Ausgleichung erreichen. Daß aber unsere Auffassung die richtige, erhellt am deutlichsten, wenn wir zunächst G-moll mit B-dur vergleichen, wie es sich aus dem festgehaltenen A und aus dem festgehaltenen C, und F-dur mit G-moll, wie es sich aus dem festgehaltenen G und dem festgehaltenen B bestimmt. Wenn B-dur die Tonleiter 240, 270, 300, 320, 360, 400, 450, 480 hat und G-moll aus $A = 450$ oder 225 sich bestimmt, so heißt die Tonleiter von G-moll: $\frac{225 \cdot 8}{9} = 25 \cdot 8 = 200$, 225, 240, $\frac{800}{3}$, 300, $\frac{800 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 320$, 375, 400. Bestimmt sie sich aus C, so heißt sie: $\frac{270 \cdot 3}{4} = \frac{405}{2} = 202\frac{1}{2}$, $\frac{405 \cdot 9}{2 \cdot 8} = \frac{3645}{16}$, $\frac{405 \cdot 6}{2 \cdot 5}$

$= 243$, $\frac{405 \cdot 4}{2 \cdot 3} = 270$, $\frac{405 \cdot 3}{2 \cdot 2} = \frac{1215}{4}$, $\frac{270 \cdot 6}{5} = 324$, $\frac{1215 \cdot 5}{4 \cdot 4} = \frac{6075}{16}$, 405. In dem ersten Fall haben *G*-moll und *B*-dur fünf Töne, nämlich *G*, *A*, *B*, *D* und *Es*, in dem zweiten nur einen Ton, nämlich eben das zum Ausgangspunkt genommene *C*, gemeinsam. Also ist das aus *A* gewonnene *G*-moll viel enger mit *B*-dur verwandt, als das aus *C* gewonnene. Ähnlich ist das Verhältniß zwischen *F*-dur und *G*-moll. *G*-moll habe die Tonleiter: 240, 270, 288, 320, 360, 384, 450, 480. Halten wir *G* fest, so ist die Tonleiter von *F*-dur $\frac{240 \cdot 8}{9} = \frac{640}{3}$, 240, $\frac{640 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 256$, $\frac{640 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{2560}{9}$, $\frac{640 \cdot 3}{3 \cdot 2} = 320$, $\frac{2560 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{512 \cdot 2}{3} = \frac{1024}{3}$, $\frac{320 \cdot 5}{4} = 400$, $\frac{1280}{3}$. Halten wir *B* fest, so ist die Tonleiter: $\frac{288 \cdot 3}{4} = 216$, $\frac{216 \cdot 9}{8} = 27 \cdot 9 = 243$, $\frac{216 \cdot 5}{4} = 270$, 288, 324, 360, 405, 432. Im ersteren Falle haben wir zwei, im letztern drei Töne gemeinsam. Also liegt das aus *B* sich ableitende *F*-dur näher an *G*-moll, als das aus *G* sich ableitende. Es folgen nun (Takt 26) ein zu der Tonleiter von *F*-dur gehöriger Septimenakkord *B d F a* und der verminderte Dreiklang *E G B*. Beide Akkorde können aber auch zu *D*-moll gehören, das in Takt 27 auftritt. Denn die Töne *B d F a E G* sind der *D*-moll-Tonleiter (*D e F g A B cis*) und der *F*-dur-Tonleiter (*F G a B C d e*) gemeinsam. Der Akkord *B d F a* würde in *F*-dur sowohl als in *D*-moll heißen: 160, 200, 240, 288. Dagegen lautet der Akkord *E G B* in *F*-dur 225, 270, 320 und in *D*-moll, wenn $D = 200$ ist, 225, $\frac{225 \cdot 32}{27} = \frac{25 \cdot 32}{3} = \frac{800}{3}$, $\frac{800 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 320$, denn in *F*-dur ist $E : G = 5 : 6$ und $G : B = 27 : 32$, in *D*-moll ist es umgekehrt; nur $E : B$ behalten dasselbe Tonverhältniß. Es ist aber besser, den Akkord *E G B* zu *D*-moll gehörig zu betrachten, weil dann sowohl *E* als $G = 27 : 32$ in dem darauf folgenden Dominant-Septimenakkorde unverändert bleiben. Dann wird der Dominant-Septimenakkord *A cis E g* $= \frac{225 \cdot 2}{3} = 150$ oder, von *G* aus gerechnet, ebenfalls $= \frac{800 \cdot 9}{3 \cdot 16} = 50 : 3 = 150$, $\frac{150 \cdot 4}{3}$, 225, $\frac{800}{3}$, *D*-moll $= \frac{150 \cdot 4}{3} = 200$, *G*-moll in Takt 28, das hier besser und zwar wegen des dazwischen tretenden *Es* als wirkliches *G*-moll, nicht als Sekunde von *F* betrachtet wird, $= \frac{800}{3}$, $\frac{800 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 320$, 400, und wir sind in Takt 30 zum $F = 240$ angelangt. Das Weitere bietet keine Schwierigkeit.

Das kleine Secco-Recitativ fängt mit $F = 240$ an. Dann folgt $D = \frac{240 \cdot 5 \cdot 4}{4 \cdot 3} = 400$, dann $G = \frac{800}{3}$, $C = \frac{800 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{3200}{9}$ und $G = \frac{800}{3}$.

Das erste Allegro des Finale ($D = 240$) entfernt sich gar nicht aus *D*-dur, eben so wenig der nächste Allegretto-Satz. In dem zweiten Allegretto ist *F* als kleine Terz von *D* am natürlichsten zu fassen, also $= 288$. Auch hier ist nichts zu bemerken. Das *B* des Moderato ist Subdominante von *F*, also $= 192$. *F* in Takt 10 ist $= 288$, *C* in Takt 17 $= 216$, *F* dann wieder in Takt 22 $= 288$ und *B* in Takt 28 $= 192$. Das *Allegro vivace* erheischt nur in seinen Schlußtakten eine nähere Betrachtung. Takt 153 tritt der verminderte Septimen-Akkord *h D F as* auf, nachdem in den letzten vier Takten *B* beharrlich festgehalten worden. Das Intervall *F* : *As* wird nach dem vorhergehenden Verlauf als Quinte und Septime des Dominant-Septimenakkordes von *Es*-dur, also gleich 27 : 32 erwartet, ist aber in dem verminderten Septimenakkorde eine kleine Terz. Es fragt sich, ob *F* oder *As* bleiben soll. Nach dem natürlichen Gefühl muß *As* so bleiben, wie es als kleine Septime von *B*, d. h. als Dominant-Septime von *Es* zu nehmen ist. Die Berechnung ergiebt ebenfalls, daß *C*-moll, wohin wir uns begeben, mit dem vorhergehenden *B*-dur drei Töne gemeinsam hat, wenn wir es von *As* aus, und nur zwei Töne, wenn wir es von *F* aus bestimmen. Wir setzen $As = \frac{192 \cdot 16}{9} = \frac{64 \cdot 16}{3}$, $F = \frac{64 \cdot 16 \cdot 5}{3 \cdot 6} = \frac{2560}{9}$, $D = \frac{2560 \cdot 27}{9 \cdot 32} = 240$, $H = \frac{240 \cdot 5}{6} = 200$. Dann wird *G* in Takt 156 $= \frac{240 \cdot 2}{3} = 160$, *C* in Takt 158 $= \frac{160 \cdot 4}{3} = \frac{640}{3}$. Der chromatische unbegleitete, *unisono* fortgehende Gang von *G* nach *C* von Takt 161—163 könnte nichts an der Tonhöhe ändern, da er sich nur melodisch giebt, also an die zwölfstufige Tonleiter anlehnt. Will man ihn berechnen, so wäre *As* als große Unterterz von *C*, *B* als kleine Terz von *G*, *A* als Leitton zu *B* und *H* als Leitton von *C* zu bestimmen. Ich habe die Berechnung gemacht, um festzustellen, wie sich die halben Töne dabei stellen. *G* : *As* ergiebt sich als 15 : 16, *As* : *A* als 128 : 135, *A* : *B* als 15 : 16, *B* : *H* als 24 : 25, *H* : *C* als 15 : 16. Takt 163 bis 167 sind eine Wiederholung von Takt 149—153 in höherer Tonlage. Da $C = \frac{640}{3}$ sich ergeben hatte, so wird nun das *B* des verminderten Septimenakkordes, wie vorher das *As* im Verhältniß zu $B, = \frac{640 \cdot 16}{3 \cdot 9}$, $G = \frac{640 \cdot 16 \cdot 5}{3 \cdot 9 \cdot 6} = \frac{640 \cdot 40}{81} = \frac{25600}{81}$, $E = \frac{25600 \cdot 27}{81 \cdot 32} =$

$\frac{800}{3}$ und *Cis* $= \frac{800 \cdot 5}{3 \cdot 6} = \frac{2000}{9}$, *D* aber ergiebt sich in Takt 171 aus *E* als $\frac{800 \cdot 8}{3 \cdot 9} = \frac{6400}{27}$, ein Komma tiefer, als zu Anfang des Finale. Nun auch Leporello schreiend zurückkommt, wird die Situation ernster, die Stimmung des Grundtons vertieft sich. Mit $A = \frac{1600}{9}$ schließt der Satz und an dieses *A* als große Unterterz knüpft das *Allegro molto* in *F*-dur an $\left(= \frac{1280}{9}\right)$, ebenfalls ein Komma tiefer, als es von dem ursprünglichen *D* aus, als kleine Terz berechnet (= 288 oder 144, also 1296 : 1280 = 324 : 320 = 81 : 80) sein würde. So bleibt es während des ganzen Satzes. Ein *A*-moll-Akkord, von *F* aus zu berechnen, also $= \frac{1600}{9}, \frac{1600 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{320 \cdot 2}{3} = \frac{640}{3}, \frac{1600 \cdot 3}{9 \cdot 2} = \frac{800}{3}$ bereitet das Auftreten des steinernen Gastes vor, mit dem verminderten Septimenakkorde *gis H D f*, der natürlich aus dem vorhergehenden *A* einfach zu berechnen ist; daran schließt sich der Dominantseptimen-Akkord von *D* und in Takt 5 tritt *D*-moll auf, natürlich in der tieferen Stimmung, in der es durch *A* gehalten wird. In Takt 15 kommt eine kleine Wendung nach *G*-moll, $G = \frac{6400 \cdot 4}{27 \cdot 3}$, davon bestimmt sich Takt 17 $Es = \frac{6400 \cdot 4 \cdot 4}{27 \cdot 3 \cdot 5}$, dann geht es aber unverändert nach *D*-moll zurück. In Takt 23 ist *B* kleine Terz von *G*, also $= \frac{6400 \cdot 4 \cdot 6}{27 \cdot 3 \cdot 5} = \frac{1280 \cdot 8}{27}$, somit *Es* in Takt 24 $= \frac{1280 \cdot 8 \cdot 2}{27 \cdot 3} = \frac{1280 \cdot 16}{81}$ und von den anderen Tönen des verminderten Septimenakkordes *A* $= \frac{1280 \cdot 16 \cdot 5 \cdot 27}{81 \cdot 6 \cdot 32} = \frac{40 \cdot 40}{9} = \frac{1600}{9}$, somit *G* in Takt 25 $= \frac{1600 \cdot 8}{9 \cdot 9} = \frac{12800}{81}$. *Es* und *B* in Takt 26 berechnen sich leicht daraus, da *Es*-dur in der Tonleiter von *G*-moll liegt; *Cis* in Takt 27 deutet dagegen bereits ein Übergreifen nach der Oberdominantseite hin an in folgendem Verhältniß: *es G b D fis A cis*; *Cis* ist also große Terz der zweiten Quinte von *G*, mithin $= \frac{12800 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 5}{81 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 4} = \frac{2000}{9}$, $F = \frac{12800 \cdot 3 \cdot 6}{81 \cdot 2 \cdot 5} = \frac{1280}{9}$ und *D* in Takt 28 $= \frac{1280 \cdot 5}{9 \cdot 6} = \frac{3200}{27}$, $E = \frac{3200 \cdot 9}{27 \cdot 8} = \frac{400}{3}$, *A* in Takt 29 $= \frac{400 \cdot 4}{3 \cdot 3} = \frac{1600}{9}$. *A* behauptet sich nun unverrückt von Takt 29—33; in Takt 34 geht es in *B* über $= \frac{1600 \cdot 16}{9 \cdot 15} = \frac{320 \cdot 16}{27}$, aus dessen Dominantseptimen-Akkord (Takt 35) *A* und *C* unverändert, also $= \frac{1600}{9}$ und $\frac{1600 \cdot 6}{9 \cdot 5} = \frac{640}{3}$ in Takt 36

wieder nach *A*-moll zurückführen. Von Takt 36—41 behauptet sich jetzt wieder *A*-moll. Aus dessen Tonleiter wird $H = \frac{1600 \cdot 9}{9 \cdot 8} = 200$ in Takt 42 Grundlage für den Dominant-Septimenakkord von $E = \frac{200 \cdot 4}{3} = \frac{800}{3}$, in Takt 46 tritt wieder *A*-moll hervor, das dann in den Takten 47—53 durch *D*-moll, *D*-dur, *G*-moll, den Dominant-Septimenakkord von *E*-moll und von *G*-moll, *G*-moll, den verminderten Septimenakkord von *A* : *gis H D f*, *E*-dur, *A*-moll, *F*-dur wieder zu sich zurückkommt. Bis Takt 50 verbindet das festhaltende $D = \frac{1600 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{6400}{27}$ alle Akkorde, dann *A*. Aus *A* entwickelt sich Takt 55 der verminderte Septimenakkord *a C Es ges* mit $Es = \frac{1600 \cdot 6 \cdot 32}{9 \cdot 5 \cdot 27} = \frac{640 \cdot 32}{81}$, Takt 57 *Es*-moll mit $B = \frac{640 \cdot 32 \cdot 3}{81 \cdot 4} = \frac{640 \cdot 8}{27}$, Takt 58 der verminderte Septimenakkord *e G B des*, dem dann in Takt 59 der verminderte Septimenakkord *h D F as* folgt; wie sich der erstere auf *F* bezog, so der letztere auf *C*. Wenn $B = \frac{640 \cdot 8}{27}$, so ist $F = \frac{640 \cdot 8 \cdot 3}{27 \cdot 2} = \frac{640 \cdot 4}{9} = \frac{2560}{9}$ und $C = \frac{2560 \cdot 3}{9 \cdot 4} = \frac{640}{3}$; so tritt *F*-moll in Takt 61 ein. Es geht nun weiter durch *fis A C es* (Takt 62) nach *cis E G b* (Takt 63), nach *G*-moll (Takt 64), dem Dominant-Septimenakkord von *As* (Takt 65), *B*-moll (Takt 67). Wesentlich ist *A* in Takt 62, das sich durch *C* aus Takt 61 $= \frac{640 \cdot 27}{3 \cdot 32} = 180$ bestimmt; somit ist $G = \frac{180 \cdot 8}{9} = 160$ und *D* in Takt 64 $= \frac{160 \cdot 3}{2} = 240$; zum ersten Mal wieder begegnen uns das ursprüngliche *D* und *A*; *B* aber in Takt 67 — denn dieses bleibt liegen, nicht *G* — ist $= \frac{240 \cdot 8}{5} = 384$. *B*-moll herrscht jetzt von Takt 67—75. In Takt 76 baut sich auf den unverändert liegen bleibenden *F* und *As* der verminderte Septimenakkord *h D F as* auf, $F = \frac{384 \cdot 3}{4} = 96 \cdot 3 = 288$, $D = \frac{288 \cdot 27}{32} = 9 \cdot 27 = 243$ (es wird jetzt ein Komma höher, während es vorher ein Komma tiefer war); Takt 77 $G = \frac{243 \cdot 4}{3} = 324$ (*D* und *F* bleiben unverändert), Takt 78 $C = \frac{324 \cdot 2}{3} = 216$, $E = \frac{216 \cdot 5}{4} = 270$. In Takt 79 enthält der verminderte Septimenakkord *cis E G b* das Intervall *E* : *G* aus dem vorhergehenden *C*-dur-Akkorde, aber in anderer Bestimmung; einer von ihnen muß sich verändern. Das ungewöhnlich entschiedene Auf-

treten des hohen E in der Stimme des Comthur läßt diesen als den wesentlichen erscheinen. Außerdem ergiebt auch die Berechnung, daß, wenn sich D-moll — denn hierhin gehört der verminderte Septimenakkord *cis E G b* — aus C-dur durch E ableitet, es mit diesem drei Töne gemeinsam hat, während die Ableitung aus G nur zwei gleiche Töne ergiebt. E bleibt also $= 270$, somit $G = \frac{270 \cdot 32}{27} = 320$ und $B = \frac{320 \cdot 6}{5} = 384$. So tritt nun wieder D in Takt 81 in seine ursprüngliche Tonhöhe $= 240$ ein und behauptet sich in dieser bis zum Schluß, gerade in in dem Moment der Entscheidung, gerade bei den Worten *ho fermo il core in petto, non ho timor, verrò,* worauf der Geist antwortet: *dammi la mano in pegno* und mit den Worten Don Juans: *ecco là* das *più stretto* beginnt. Aber trotzdem stehen noch die Takte 91—93 drohend dazwischen. In Takt 88 trat G zu isolirt hervor, als daß wir daran hätten denken können das B festzuhalten und das G zu erhöhen; so trat denn C in Takt $91 = \frac{320 \cdot 4}{3} = \frac{1280}{3}$ oder $\frac{640}{3}$ auf, $F = \frac{640 \cdot 2}{3 \cdot 3} = \frac{1280}{9}$, $A = \frac{1280 \cdot 5}{9 \cdot 4} = \frac{320 \cdot 5}{9} = \frac{1600}{9}$, $Es = \frac{640 \cdot 32}{3 \cdot 27}$. Aus diesem Dominant-Septimenakkord von B-dur geht nun in Takt 93 — genau so, wie in dem eben ausführlich besprochenen Allegretto der Briefarie — der Dominant-Septimenakkord von G-moll hervor. Ich habe dort entwickelt, warum das A festgehalten werden müsse, nicht das C, und zwar vor Allem, weil B-dur und G-moll durch A viel näher mit einander verwandt sind, als durch C. Wollten wir nun ebenfalls das A zu Grunde legen, so würde die Tonhöhe um ein Komma erniedrigt und endgültig erniedrigt werden. Die andere Möglichkeit, den Uebergang nach G-moll durch C zu machen, ist zwar nicht ausgeschlossen, aber doch eine weit entlegenere, so daß wir das musikalisch näher Liegende aufgeben müßten, um die Einheit der Tonhöhe zu retten, wenn nicht noch ein bestimmter anderer Grund dafür vorläge, daß in diesem Fall C der bindende Ton sein soll. Während nämlich in der Briefarie in den Passagen der Anna A und D als die bestimmenden Töne hervortreten, ist hier in der Gesangstimme des Comthur, wie in der Begleitung, C der hervortretende Ton, so prägnant hervortretend, daß gar kein Zweifel darüber sein kann, daß er als Septime die Tonhöhe des aus Es hervorgehenden D zu bestimmen hat. Da nun $C = \frac{640}{3}$ war, so ist $D = \frac{640 \cdot 9}{3 \cdot 8} = 80 \cdot 3 = 240$ und weicht jetzt nicht mehr. In Takt 95 ist $G = 160$, in dem verminderten Septimen-Akkord *cis*

E G b (Takt 96) bleiben aus dem vorhergehenden Takt *G* und *B* unverändert liegen, also *D* in Takt 98 wieder $= \frac{160 \cdot 3}{2} = 240$. In *gis H D f* (Takt 99) bleiben *D* und *F* unverändert. *G* in Takt 105 $= \frac{240 \cdot 4}{3} = 320$, also *Es* in Takt 106 $= \frac{320 \cdot 4}{5} = 256$, *B* in Takt 107 $= \frac{256 \cdot 3}{4} = 192$, *As* in Takt 109 $= \frac{192 \cdot 16}{9} = \frac{64 \cdot 16}{3}$, also $D = \frac{64 \cdot 16 \cdot 5 \cdot 27}{3 \cdot 6 \cdot 32} = 2 \cdot 8 \cdot 5 \cdot 3 = 240$, *C* in Takt 110 $= \frac{240 \cdot 8}{9} = \frac{640}{3}$, somit wieder *D* in Takt 111, da *C* sich in Takt 110 ebenso wenig, wie *Es*. verändert $= \frac{640 \cdot 9}{3 \cdot 8} = 240$. In dem Allegro-Satz rufen noch die Takte 18 und 19, die sich später noch einmal wiederholen, ein nicht unerhebliches Bedenken hervor. Takt 18 beginnt mit *C*-dur $= \frac{240 \cdot 8}{9} = \frac{640}{3}$, geht dann in den Dominant-Septimenakkord von *F*-dur und dieser in den Dominant-Septimenakkord von *D* über. *C e G b* und *A cis E g* haben die Töne *E* und *G* gemeinsam, aber dort als kleine Terz, hier als 27 : 32. Die Vermittelung von *F*-dur und *D*-moll durch *E* ist sehr viel besser, als die durch *G*, sie würde aber die Tonhöhe erniedrigen; es ist genau derselbe Fall, wie in den eben besprochenen Takten 91—93 in der Comthur-Scene; aber hier liegt nicht die leiseste Andeutung in der Melodie vor, daß das *G* begünstigt werden könnte, vielmehr leitet auch die Melodie auf *E*. Dennoch ist die Vermittelung durch *G* möglich, und die Stelle ist zu unwesentlich, als daß man deshalb die Einheit der Tonhöhe aufgeben sollte. — Die letzte Scene der Oper, die ja Mozart bei der Wiener Aufführung kürzte und die heute fast ohne Ausnahme fortgelassen wird, bietet ebenfalls einige Verwickelungen. In dem ersten *Allegro assai* (*G*-dur = 320) sind die Takte 79 u. folg. zu betrachten. *G*-moll = 320; dann (Takt 80 und 81) *As* und *Es* $= \frac{320 \cdot 2 \cdot 4}{3 \cdot 5} = \frac{512}{3}$ und $= \frac{320 \cdot 4}{5} = 256$, *G* (Takt 83) = 320, *C* (Takt 85) $= \frac{320 \cdot 2}{3} = \frac{640}{3}$. Takt 87 giebt zu einem Zweifel Veranlassung. *C*-moll (Takt 86) führt durch den Septimenakkord *a C es G* (Takt 87) nach *B*-dur (Takt 88). Es fragt sich, ob man den Septimenakkord zu *G*-moll oder zu *B*-dur zählen will. In *G*-moll ist $A : C = 27 : 32$ und $C : Es = 5 : 6$, in *B*-dur ist $A : C = 5 : 6$ und $C : Es = 27 : 32$. In *G*-moll heißt also der Akkord, $C = \frac{640}{3}$ vorausgesetzt: $\frac{640 \cdot 27}{3 \cdot 32} = 180$, $\frac{640}{3}$, $\frac{640 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 256$, 320, in *B*-dur:

$\frac{640 \cdot 5}{3 \cdot 6} = \frac{1600}{9}, \frac{640}{3}, \frac{640 \cdot 32}{3 \cdot 27}, \frac{640 \cdot 32 \cdot 5}{81 \cdot 4} = \frac{640 \cdot 40}{81}$. Das letztere würde die Tonhöhe um ein Komma vertiefen. Wir haben in unserer Berechnung *C* festgehalten, aber das *Es* unbeachtet gelassen. Nun ist dieses *Es* — durch Masetto vertreten — der einzige Ton, durch den die Gesangstimmen die beiden Akkorde vermitteln. *Es* bleibt also jedenfalls unverändert. Der Übergang vom *C*-moll-Akkorde zu dem in *B*-dur gedachten Septimenakkorde ist, rein musikalisch betrachtet, in diesem Zusammenhang etwas schroff, noch schroffer aber wäre der Übergang von dem zu *G*-moll gedachten Septimenakkord nach *B*-dur. Ich fasse daher den Akkord in Takt 87 als zu *B*-dur gehörig. Nun bildet *Es* den Übergang, $Es = \frac{640 \cdot 6}{3 \cdot 5} = 128 \cdot 2 = 256$. In dem Septimenakkord ist G also $= \frac{256 \cdot 5}{4} = 320$, $C = \frac{256 \cdot 27}{32} = 216$, $A = \frac{216 \cdot 5}{6} = 180$, und nun wird B in Takt $88 = 192$. Es ist wieder bemerkenswerth, daß gerade der Ton, der die richtige Lösung bringt, von Mozart so scharf hervorgehoben ist. In dem Larghetto ist der Übergang nach *E*-moll in Takt 31 zu bemerken. Da $H = 400$, so ist $E = \frac{800}{3}$. In Takt 32 geht *E*-moll durch den Dominant-Septimenakkord von *D*-dur nach *D*-dur. Das *A* verhält sich zu *G*, wie 9 : 8, also da $G = 320$, so ist $A = \frac{320 \cdot 9}{8} = 360$ und $D = 240$. In Takt 37 ist $B = \frac{288 \cdot 4}{3} = 384$, in Takt 38 $F = 288$, D aber bleibt $= 240$. Im *Presto* würde in Takt 48 und 49 und später wieder in Takt 73 und 74 eine Erniedrigung — also sogar eine doppelte — der Tonhöhe eintreten, wenn man übersehen wollte, daß der Akkord, *E g H*, der allerdings von *G*-dur herkommend ein Moll-Akkord ist, insofern er zu *D*-dur hinführt, der Sekundakkord 27, 32, 40 ist. Das *E* in diesem Akkord ist also nicht als große Sext von *G*, sondern als halb übermäßige zu nehmen. Von Takt 74—88 bindet der Orgelpunkt auf *A* alle Modulationen. Im Orchester-Nachspiel endlich, Takt 106 u. folg. findet sich noch eine höchst interessante Stelle. Die Harmonie führt von *D*-dur durch *A*-moll, *A*-dur, *G*-dur, *H*-moll, *E*-moll, *E*-dur, *D*-moll nach *D*-dur zurück. Wenn $D = 240$, so ist $A = 360$, $G = \frac{360 \cdot 8}{9} = 320$, $H = 400$, $E = \frac{400 \cdot 2}{3} = \frac{800}{3}$, $D = \frac{800 \cdot 8}{3 \cdot 9} = \frac{6400}{27}$ und *D*-dur schließt ein Komma zu tief. Sieht man indeß die Melodie, getrennt von der begleitenden Harmonie, an, so bewegt sie sich bis zum *Dis* hin (Takt 110), das aller-

dings Bedenken erregt, so natürlich in *D*-dur, daß man verwundert ist, warum sie nicht in *D*-dur sein sollte. Wir müssen hier eine Art von Kampf zwischen Melodie und Harmonie annehmen. Die Melodie will das Intervall $G : E$ (Takt 109 und 110) als zu *D*-dur gehörig, 32 : 27 nehmen, das auf *H*-moll hindeutende *H* in der Begleitung = 200, will es aber als reine Quarte, also als $\frac{800}{3}$, wodurch es aus *D*-dur hinabgedrängt wird. Was geschieht nun? Beide Theile müssen Recht behalten. Die Melodie ergreift ihr *E*, wie es der Melodiker empfindet, als in dem Verhältniß von 27 : 32 zu *D* stehend, also = 270, und das *H* der Harmonie fügt sich, erhöht aber, um ebenfalls Recht zu behalten, seine Tonhöhe und wird also, anstatt 400, $\frac{270 \cdot 3}{4} = \frac{405}{2}$. In dem *Fis*-dur-Akkorde muß nun aber das *Fis* der Melodie sich erhöhen, und wird, anstatt 300 (270 : 300 = 9 : 10), $\frac{405 \cdot 3}{2 \cdot 2} = \frac{1215}{4}$ (1080 : 1215 = 8 : 9); so werden die zu *E*-moll gehörigen Töne *dis A c* in Takt 110 $= \frac{1215 \cdot 5}{4 \cdot 6} = \frac{405 \cdot 5}{8} = \frac{2025}{8}$, $\frac{2025 \cdot 6 \cdot 32}{8 \cdot 5 \cdot 27} = \frac{405 \cdot 2 \cdot 4}{9} = 45 \cdot 8 = 360$, $\frac{360 \cdot 6}{5} = 432$; *E* aber wird $= \frac{360 \cdot 3}{4} = 270$ und dadurch *D* in Takt 111 = 240. Die melodische Schwierigkeit aber mit dem *Dis* in Takt 110, die wir andeuteten und die ebenfalls das *D* um ein Komma vertieft haben würde, beseitigte sich dadurch, daß *Fis* in Takt 109 ein Komma in die Höhe gedrängt wurde. Die gleichzeitige Berücksichtigung dessen, was die Melodie, und dessen, was die Harmonie verlangte, hat den Konflikt glücklich gelöst.

IV.

Indem ich nun meine Arbeit zu Ende bringe, muß ich zunächst mein Bedauern aussprechen, daß es mir nicht möglich gewesen ist, sie für den Leser müheloser einzurichten. Ohne eine ganz genaue Aufmerksamkeit auf den musikalischen Fortgang in seinen feinsten Verzweigungen und ohne ein wenigstens theilweise vollzogenes eigenes Nachrechnen wird es kaum möglich sein, ihr Theilnahme abzugewinnen. Es kommt dazu, daß ich doch immer nur auf einzelne besonders schwierige Stellen ausführlich eingehen durfte und für alles Übrige mich auf kurze Anhaltpunkte und gedrängte Übersichten beschränken mußte, wenn ich nicht den Umfang meiner Nachweisung in maßloser Weise ausdehnen wollte. Gerade aber, was die letzteren Strecken

betrifft, wird es der eigenen Thätigkeit des Lesers bedürfen, wenn er nicht blindlings, was ich nicht voraussetze, meinen Versicherungen Glauben schenken will. Es würde vielleicht eine Überhebung sein, wenn ich behaupten wollte, ich hätte keine von den vielen Gefahren übersehen, die in einem musikalischen Gewebe der einheitlich durchgeführten reinen Stimmung drohen, oder ich hätte überall die unbedingt richtige Deutung schwieriger Stellen getroffen; aber andererseits habe ich zugleich das Bewußtsein, so genau gesucht und kombinirt, so oft das einmal Festgestellte von Neuem geprüft zu haben, daß ich mit gutem Gewissen meine Ergebnisse der Öffentlichkeit anvertrauen kann; ich glaube nicht, daß an den Hauptresultaten etwas Wesentliches wird geändert werden können.

Von diesen Hauptresultaten ist das vornehmste der Nachweis, daß es möglich ist, Musikstücke so zu gestalten, daß sie trotz vielfacher vorübergehender Abweichungen von der Einheit der Tonart am Schluß wieder zu sich zurückkehren können, und zwar, ohne daß dies die Absicht des Komponisten war und ohne daß er auch nur das leiseste Bewußtsein davon hatte. So wenig es möglich ist, in der praktischen Musikausübung die Reinheit der Tonkunst mehr als annähernd zu erreichen, so sehr ist es möglich in der Komposition selber, und dafür ist der Don Giovanni Mozart's ein glänzendes Beispiel. Mit Ausnahme des Quartetts ist jedes ausgeführte Tonstück einheitlich in sich gefügt; und davon bildet auch das der Rachearie vorangehende Recitativ keine Ausnahme, weil dasselbe von *B*-dur — das, wie wir sahen, eigentlich *Ais*-dur heißen sollte — nach *D*-dur fortschreitet und diese Bewegung auf verschiedene Arten vornehmen kann. Ebenso sind die Secco-Recitative Bewegungen von einer Tonart zu einer andern, beanspruchen es mithin nicht, einheitlich in sich zurückzukehren. Wollten wir nun aber die Secco-Recitative mit den eigentlichen Tonstücken zusammengenommen als ein Ganzes betrachten und die Frage stellen, ob das *D*, mit dem Don Giovanni beginnt und das *D*, mit dem er schließt, noch dasselbe *D* ist, so würde die Antwort ganz anders lauten. Wir haben gesehen, daß fast alle Secco-Recitative zu tief werden. Die Ursache davon lag, wie ich bereits vielfach erwähnt habe, in den häufigen absteigenden Quintenfortschreitungen. Diese aber dürften, wie ich vermuthe, darin ihre Erklärung finden können, daß es dem Musiker darum zu thun war, den ausgeführteren die eigentliche Gefühlserregung zum Ausdruck bringenden Tonstücken gegenüber den ruhigeren Ton der behaglichen Rede anzuschlagen. Diese vielen Erniedrigungen summiren sich aber erheblich. Das erste Secco-Recitativ (nach dem Ottavio-Duett) schließt noch mit dem der *D*-dur-Tonart angehörigen *B*; von da ab aber

senken sie sich fast alle, um ein, zwei, drei und sogar vier Komma's. Die Summe beträgt zweiunddreißig Komma's. Nun hatte sich aber das Quartett um ein Komma, das der Rachearie vorangehende Recitativ um zwei Komma's und die kleine Diësis erhöht; bringen wir dies in Abzug, so bleiben 29 Komma's übrig, von denen dann auch noch die kleine Diësis in Abzug zu bringen ist. Da fünf Komma's ungefähr einen Halbton ausmachen,. so würde die Erniedrigung des Ganzen fünf bis sechs Halbtöne, also beinahe eine übermäßige Quarte betragen und wir würden uns am Schluß des Don Juan, wenn das ganze Werk in beständigem Anschluß an die durch jeden vorhergegangenen Satz gegebene Tonhöhe zur Ausführung gebracht werden sollte, nicht in *D*-dur, sondern etwa zwischen *Gis*- und *A*-dur befinden. Man sieht daraus, wohin man gelangen kann, wenn man den möglichen Modulationen und der unter der Verschleierung der temperirten Stimmung sich scheinbar gleichbleibenden Tonhöhe arglos nachgiebt. Für Mozart und seinen Don Giovanni liegt aber darin kein Tadel; denn das Princip der damaligen Oper bestand eben darin, daß gerade so, wie bei der Oper mit gesprochenem Dialog, die einzelnen Tonstücke das in sich musikalisch Abgeschlossene waren; das Secco-Recitativ war nichts weiter, als ein loser das Ganze äußerlich zusammenhaltender Faden, an dessen künstlerische Beschaffenheit keine strengen musikalischen Ansprüche gestellt wurden. Erst an die moderne Oper, welche die einzelnen abgeschlossenen Tonstücke verwirft, würde man die Frage stellen können, ob sie es vermag, ein ganzes Werk, z. B. den Parsifal, oder wenigstens einen einzelnen Akt trotz ihrer überreichen Modulationen auf der Einheit der Tonhöhe zu erhalten; es wäre interessant, an Wagner's späteren, eigentlichen Kunststyl die mathematisch-harmonische Sonde zu legen: ein schwieriges Unternehmen, zu dessen Durchführung aber mehr Selbstverleugnung gehören würde, als ich mir zutrauen könnte.

Wie mich dünkt, würden schon die eben erwähnten und, wie ich glaube, im Wesentlichen nicht umzustoßenden Resultate genügen, um meiner Arbeit einen gewissen Werth zu geben; ich habe indeß noch Anderes zu ihren Gunsten anzuführen. Wie sehr die Erhöhungen und Vertiefungen der Tonhöhe mit den Hebungen und Senkungen, die sich auf den Ausdruck der Situation beziehen, im Zusammenhang stehen, haben wir häufig zu sehen Gelegenheit gehabt, und dieser Zusammenhang steht sogar so fest, daß kein schaffender Musiker, selbst wenn er es wollte, im Stande wäre, ihn zu verhindern, da sich die entgegengesetzte Wirkung der Modulationen nach der Oberdominant- und nach der Unterdominantseite nun einmal nicht wegbringen läßt. Die ersteren erhöhen, die letzteren erniedrigen die

Tonhöhe. Einen weiteren Unterschied macht es aus, ob es eine durch Quinten oder durch Terzen vermittelte Modulation ist. Die letztere ist eine Hemmung sowohl für den erhöhenden als für den erniedrigenden Einfluß. Wenn wir von *C*-dur nach *G*-dur durch *G* gehen, so wird der Ton *A* um ein Komma erhöht; gehen wir von *C*-dur nach *F*-dur durch *F*, so wird *D* ein Komma erniedrigt, denn $G:A$ war in *C*-dur $= 9:10$ und muß in *G*-dur $8:9$ werden; $D:C$ aber war in *C*-dur $8:9$ und muß in *F*-dur $9:10$ werden. Machen wir aber die Modulation nach *G*-dur durch *A*, das in *C*-dur Terz von *F* war und nun Quint von *D* wird, so müssen *G* und die mit ihm zusammenhängenden Töne erniedrigt werden, um das für *G*-dur gültige Verhältniß zwischen *G* und *A* herzustellen; und machen wir die Modulation nach *F*-dur durch *D*, das in *C*-dur Quint von *G* war und nun Terz von *B* wird, so muß *C* erhöht werden. In Zahlen wird dies noch deutlicher hervortreten. Die Tonleiter von *C*-dur sei 240, 270, 300, 320, 360, 400, 450. Wenn wir durch *G* nach *G*-dur gehen, so heißt die *G*-dur-Tonleiter: 360, 405, 450, 480, 540, 600, 675. Statt $F = 320$ ist $Fis = \frac{675}{2}$, statt $A = 400$ das ein Komma höhere $A = 405$ eingetreten. Alle übrigen Töne sind — nicht blos dem Namen nach, sondern in Wirklichkeit dieselben geblieben. Gehen wir aber durch *A* nach *G*-dur, so heißt die *G*-dur-Tonleiter: $\frac{400 \cdot 8}{9} = \frac{3200}{9}$, 400, $\frac{3200 \cdot 5}{9 \cdot 4} = \frac{4000}{9}$, $\frac{3200 \cdot 4}{9 \cdot 3} = \frac{12800}{27}$, $\frac{3200 \cdot 3}{9 \cdot 2} = \frac{1600}{3}$, $\frac{12800 \cdot 5}{27 \cdot 4} = \frac{3200 \cdot 5}{27} = \frac{16000}{27}$, $\frac{1600 \cdot 5}{3 \cdot 4} = \frac{2000}{3}$. Nur *A* ist gleich und alle andern Töne, auch *Fis*, sind um ein Komma tiefer geworden. *F*-dur aber hat, wenn wir das in *C*-dur gegebene *F* festhalten, folgende Tonleiter: 320, 360, 400, $\frac{1280}{3}$, 480, $\frac{1280 \cdot 5}{3 \cdot 4} = \frac{320 \cdot 5}{3} = \frac{1600}{3}$, 600. Alle Töne sind mit denen von *C*-dur gleich, nur statt *H* ist *B*, statt $D = 270$ das um ein Komma tiefere $D = \frac{1600}{6} = 266\frac{2}{3}$ eingetreten. Bestimmen wir dagegen von *D* aus die *F*-dur-Tonleiter, so heißt die *F*-dur-Tonleiter: $\frac{270 \cdot 3}{5} = 162$, $\frac{162 \cdot 9}{8} = \frac{81 \cdot 9}{4} = \frac{729}{4}$, $\frac{162 \cdot 5}{4} = \frac{405}{2}$, $\frac{162 \cdot 4}{3} = 216$, $\frac{162 \cdot 3}{2} = 243$, $\frac{216 \cdot 5}{4} = 270$, $\frac{243 \cdot 5}{4} = \frac{1215}{4}$. Statt *H* ist *B* eingetreten, das aber ein Komma höher, als vorher, ist: $216 = \frac{640}{3}$, alle andern Töne sind um ein Komma höher geworden, als sie in *C*-dur waren, *C* nicht 240, sondern 243 u. s. w., nur *D*, von dem wir ausgingen, ist unverändert. Wir wollen nun noch untersuchen, was

geschieht, wenn *D*-dur aus *G*-dur ebenfalls so hervorginge, wie *G*-dur aus *C*-dur hervorgegangen war, also durch Vermittelung von *E*. *E* war in diesem *G*-dur $= \frac{16000}{27}$. Mithin ist $D = \frac{16000 \cdot 8}{27 \cdot 9} = \frac{128000}{243}$, $E = \frac{16000}{27}$, $Fis = \frac{128000 \cdot 5}{243 \cdot 4} = \frac{160000}{972}$, $G = \frac{128000 \cdot 4}{243 \cdot 3} = \frac{512000}{729}$, $A = \frac{128000 \cdot 3}{243 \cdot 2} = \frac{64000}{81}$, $H = \frac{512000 \cdot 5}{729 \cdot 4} = \frac{128000 \cdot 5}{729} = \frac{640000}{729}$, $Cis = \frac{64000 \cdot 5}{81 \cdot 4} = \frac{80000}{81}$. Wie wir sehen, sind alle Töne um ein weiteres Komma tiefer geworden. Man sieht also, welchen Einfluß es auf die Erhöhung und Vertiefung des Tongewebes hat, ob die Modulation nach der Oberdominant- oder nach der Unterdominantseite hin und ob sie innerhalb der Quintenreihe oder durch Vertauschung der Terz mit Tonika oder Dominante stattfindet. Dies ist das eine wichtige Resultat, das sich aus einer genauen Beachtung des Zusammenhanges, in dem Tonhöhe und Modulation stehen, ergiebt.

Ein zweites ist ebenfalls bereits angegeben worden, bedarf aber noch einer bestimmteren Hervorhebung. Wir sahen, daß, wenn sich *C*-dur nach *G*-dur durch *G* fortbewegte, die Töne *G*, *H*, *C*, *D*, *E* dieselben blieben, wie in *C*-dur. Es versteht sich also von selber, daß wir den Übergang nach *G*-dur durch jeden andern der genannten Töne, durch *H*, *C*, *D* und *E* hätten machen können; denn jeder von ihnen hängt mit jedem andern eng zusammen, sie führen alle zu dem mit *C*-dur durch fünf gemeinsame Töne verbundenen, also in engster Verwandtschaft stehenden *G*-dur. Machen wir dagegen den Übergang durch *A*, so ist dies der einzige gemeinsame Ton, so daß dieses *G*-dur zu *C*-dur sogar in einem ähnlichen Verhältniß steht, wie zu *Fis*-dur, mit dem es ebenfalls nur einen Ton: *H*, gemeinsam hat. Aber es ist nicht dasselbe, sondern nur ein ähnliches Verhältniß: denn es ist ein großer Unterschied, ob die Tonverschiedenheit einen Halbton oder ein Komma beträgt; auch in dem durch *A* vermittelten *G*-dur sind die Töne *G*, *H*, *C*, *D* und *E* nur ein leise verändertes *G*, *H*, *C*, *D* und *E*. Immer aber bleibt es zu beachten, daß in den Begriff der Tonverwandtschaft für die mathematisch reine, principgetreue Tonauffassung auch diese Tonverhältnisse aufzunehmen sind, und es ist höchst wahrscheinlich, daß sich viele dem Gefühl auffällige Modulationen auf diesem Wege am natürlichsten werden erklären lassen. Ich gedenke daher in möglichst kurzer Zeit Tabellen zu veröffentlichen, die über die Tonverwandtschaft aller Tonarten von diesem erweiterten Gesichtspunkt aus nähere Rechenschaft geben sollen. Da es eine leichte Arbeit ist, würde ich sie schon hier aufstellen, wenn ich nicht fürchtete, den Umfang der jetzigen Abhand-

lung allzuweit auszudehnen. Diese Tabellen werden zugleich zeigen, in welchen Fällen die Modulation durch den Quintenzirkel und in welchen andern die durch die Terz die nähere Verwandtschaft begründet.

Auf diese allgemeinen Ergebnisse nun, die sich an die mathematisch-harmonische Betrachtungsweise anschließen, lege ich noch größeren Werth, als auf die Ergebnisse für den einzelnen Fall. Je näher ich mich überhaupt in diese Arbeit einließ, um so mehr habe ich mich zugleich überzeugt, daß die mathematische Betrachtung allein geeignet ist, in alle Feinheiten des harmonischen Zusammenhanges hineinzuführen. Sehr wichtig ist es bereits, daß man gar nicht eine Rechnung anstellen kann, ohne ein vollständig genaues Bewußtsein, wie jeder einzelne Ton zunächst harmonisch zu erklären und auf welche Tonart er direkt zu beziehen ist. Wir haben gelegentlich bereits gesehen, daß chromatische Durchgangstöne in dieser Beziehung Schwierigkeiten bereiten können; und die Annahme hat viel Wahrscheinlichkeit, daß vieles derartige, das die eigentliche Virtuosenmusik enthält, gar nicht zur wirklichen, der logischen Betrachtung zugänglichen Musik zu rechnen ist. Schwierigkeit bereiten ferner alle Fälle, in denen es zweifelhaft ist, zu welcher Tonart dieser oder jener Akkord zu rechnen ist, namentlich dann, wenn es sich darum handelt, ob man einen Moll-Dreiklang oder — nach der von mir angenommenen Terminologie — einen halb verminderten Dreiklang (27, 32, 40) vor sich hat. Überhaupt aber sind dies die schwierigen Fälle, wo verschiedene Deutungen möglich sind, die sich, wie wir sahen, am häufigsten von dem Übergang aus 5 : 6 in 27 : 32 oder umgekehrt einstellten. Die oben erwähnten von mir beabsichtigten Tabellen werden ergeben, welcher Übergang in jedem einzelnen Fall der nächstliegende ist; wir haben aber wiederholt gesehen, daß auch der entferntere durch verschiedene kleine Kennzeichen als der eigentlich von dem Komponisten gewollte hervorgehoben war, und mitunter haben wir auch ohne solche Kennzeichen uns um der Einheit des Tongewebes willen für den entfernteren entschließen müssen. In diesem letztern Fall liegt aber die Komposition schon nahe an der Grenze des Abirrens.

Stellt man nun die Frage, wie es zu erklären sei, daß Mozart die Übereinstimmung der Tonhöhe mit sich fast ausnahmslos erreicht hat, so hat man zunächst freilich den eben erwähnten Umstand in das Auge zu fassen, daß sich in vielen Fällen zwei Möglichkeiten der Erklärung ergeben, daß also die allgemeine Natur der Musik selber, ihre Mehrdeutigkeit eben, für den Komponisten hülfreich eintritt. Berücksichtigen wir indeß auf der andern Seite wiederum, daß sich

ebenso häufig und wohl noch häufiger nur eine Art der Erklärung bietet und daß sich in schwierigen Fällen gerade bei Mozart so häufig feine Züge der musikalischen Durchführung erkennen ließen, welche auf die bessere oder für den gegebenen Fall richtige Erklärung hinweisen, so wird man doch zu der Annahme gedrängt, daß auch nach dieser Seite hin sich bei ihm das wunderbare Walten eines auserlesenen künstlerischen Genius verräth.

Man könnte. so viel ich sehen kann, drei Erklärungsgründe dafür aufstellen. Erstens könnte man der innern Sicherheit der Tonphantasie den Erfolg zuschreiben. Ohne Zweifel ist die Phantasie des schaffenden Musikers weit besser im Stande, die Einheit der Tonhöhe innerlich festzuhalten, als die meisten unserer musikalischen Instrumente dies vermögen: Auch ist es leichter, sich solche feineren Unterschiede, wie z. B. den von 27 : 32 und von 5 : 6 oder den von *h D F a* (in *C*-dur) und *H D f A* (in *A*-moll) innerlich vorzustellen, als ihn praktisch zu verwirklichen; und es ist nicht undenkbar, daß Mozart, der seine Kompositionen meist erst niederschrieb, wenn sie geistig ganz vollendet waren, schon durch die Sicherheit seiner innern Phantasie auf Vieles unbewußt geleitet wurde, was Andere, weil ihre musikalische Begabung entweder geringer oder verbildet ist, nicht finden. Man hat ferner von jeher beobachtet, daß bei Violinspielern der Sinn für die Reinheit der Tonhöhe und für feine Intonations-Unterschiede am meisten zur Ausbildung gelangt; ihnen wird es dadurch besonders anschaulich, welche Tonkombinationen klingen und welche nicht klingen oder, wie sie genommen werden müssen, um zu klingen; auch Mozart war Violinspieler und hat zu gewissen Zeiten sogar vielen Fleiß auf diese Seite seiner Ausbildung verwandt; daß ein Genius, wie der seinige, bei dieser Thätigkeit noch sehr viel feinere, auch für die Komposition nutzbringende Beobachtungen gemacht haben mag, als andere Sterbliche, ist ebenfalls als durchaus möglich, ja sogar als wahrscheinlich anzunehmen. Erinnert mag hierbei an die verbürgte Mittheilung werden, die wir über Mozart's außerordentlich feinen Tonhöhensinn schon aus der Zeit seiner frühesten Kindheit haben. Der Hoftrompeter Andreas Schachtner, ein vertrauter Freund der Mozart'schen Familie, berichtet in einem bald nach Mozart's Tode an dessen Schwester gerichteten Briefe Folgendes. »Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einsmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen (Anfang 1763, als Mozart gerade sieben Jahre alt war), geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam

ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, sogleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dachte er ein bischen nach, und sagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letzte mal darauf spielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kindes kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu sehen, ob er recht hätte. Ich that's, und richtig wars.« Ein halber Viertelton ist beinahe ein Komma, und eines so feinen Unterschiedes entsann sich der siebenjährige Knabe noch nach einem oder zwei Tagen. Den meisten Werth möchte ich indeß auf den theils durch die vorzügliche Erziehung, theils durch die angeborene Begabung hoch gebildeten Sinn für natürliche, gesetzmäßige und harmonisch verlaufende Modulation legen, welche, wie wir sahen, in sich selbst die Bürgschaft auch für die sich wiederherstellende Einheit der Tonhöhe trägt.

Kompositionen, welche wenig moduliren, laufen natürlich auch nur geringe Gefahr, die Einheit der Tonhöhe zu verlieren; die Gefahr beginnt erst mit der Unruhe der Modulation, mit dem Reiz der Dissonanzen, der Verwickelungen, mit dem Streben nach dem Charakteristischen und Dramatischen. Mozart war nicht nur einer der größten Musiker aller Zeiten, sondern er war zugleich in eine Zeit hineingeboren, die noch im Einfachen bedeutend und neu zu sein vermochte und doch zugleich schon den Trieb zum Schwierigen, Verwickelten, Charakteristischen und Dramatischen in sich hatte. Er ist schon so reich in der Harmonie, daß fast in jedem seiner Tonstücke die Gefahr, die Einheit der Tonhöhe zu verlieren, vorhanden ist; aber meist gehen zugleich die ersten zehn, zwanzig, dreißig Takte jedes Tonstücks so beharrlich in der ursprünglichen Tonart vorüber, daß die Gefahren sich auch nicht bis zum Übermaß häufen. Er war nicht nur einer der größten, sondern auch der glücklichste aller Tonsetzer, da er diejenige Periode der Tonkunst vertritt, in der die Idee der Kunst sich bereits zu ihrer ganze Fülle und Vielgestaltigkeit entfaltete, ohne aber so breit in die Mannigfaltigkeit auseinander zu gehen, daß aus der Entfaltung die Auflösung wurde.

Daß es möglich sei, den immer mehr nach der Richtung des Seltsamen, Gesuchten und Auffallenden sich bewegenden Trieb der Kunst durch Untersuchungen, wie die vorliegende, die den Blick auf das Ursprüngliche, das zu Grunde Liegende, das Einheitliche lenken, aufzuhalten, möchte ich bezweifeln. Im wirklichen künstle-

rischen Leben herrschen die lebendigen Kräfte; der lauten Stimme der Natur gegenüber hat selbst dann, wenn sie zum Untergang treibt, das besonnene und strenge Denken nur geringe Macht. Aber auch der theoretische Geist pflegt sich in solchen Zeiten mehr in sich zu befestigen und die Scheidung des ewig Wahren und Schönen von dem bloß Vergänglichen, bloß zeitlich oder persönlich Hervortretenden vollkommen zu vollziehen.

Daß zu der Einsicht in die ewige Schönheit Mozartischer Musik meine Untersuchung einen wesentlichen Beitrag liefert, obschon sie doch nur den Blick in das unbewußte Schaffen seines Geistes gewährt, ist mir zweifellos. Eine besondere Freude war es mir daher, daß ich meine Arbeit gerade in dem Zeitpunkt zur Vollendung und Veröffentlichung bringen durfte, in dem wir das hundertjährige Jubiläum des Don Giovanni feiern. Sie läßt zwar scheinbar Alles unerörtert, was von konkreteren künstlerischen Gesichtspunkten aus zur Verherrlichung des Werkes gesagt werden kann; aber sie eröffnet einen Blick in die Tiefe und in die musikalische Schönheit desselben, der ebenfalls nicht nur seine Berechtigung, sondern auch den Vortheil der Neuheit hat.

Wilhelm Heinse als Musikschriftsteller.

Von

Hans Müller.

Wie in allen Künsten, so haben auch in der Musik nicht ausschließlich die Künstler und Kunstwerke den künstlerischen Geschmack des größeren Publikums bestimmt, gebildet und entwickelt, vielmehr haben gleichzeitig die Kunstphilosophen und kritischen Köpfe in recht verantwortungsvoller Weise an der künstlerischen Erziehung des Volkes mitgewirkt. Winkelmann und Lessing öffneten ihren Zeitgenossen die Augen über die hohe Bedeutung der bildenden Kunst, und auch der den Stürmern und Drängern beigezählte Wilhelm Heinse verstand es in seinem bedeutendsten Werke, dem Ardinghello, das Interesse größerer Kreise für Malerei, Bildnerei und Baukunst zu fördern, nachdem er bereits früher in seinen vorzüglichen, an Gleim gerichteten und zumeist in Wieland's deutschem Merkur abgedruckten Düsseldorfer Gemäldebriefen in diesem Sinne thätig gewesen war. Nicht minder groß war Heinse's Einfluß auf dem Gebiete der Musik zum Schluß des vorigen Jahrhunderts, und da sich gerade um diese Zeit ein folgenreicher Umschwung in dieser entwickelungsfähigsten aller Künste vollzog, die nicht allein eine Kunst des Gemüthes, sondern auch der veränderungsbedürftigen und wechselnden Form ist, wie keine andere, so bietet eine Darstellung von Heinse's Bedeutung in dieser Hinsicht des Interessanten genug. Ich hielt es nebenbei für der Mühe werth, den gesammten handschriftlichen Nachlaß Heinse's, der sich in der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main befindet, nochmals einer genaueren Durchsicht zu würdigen, um so mehr da dies von dem neuesten sonst so wohlgerüsteten Heinsebiographen Johann Schober[1] leider unterlassen wurde, und konnte daraufhin einige wohl auch für die

---

[1] Joh. Jak. Wilh. Heinse. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, Wilhelm Friedrich 1882.

Literaturgeschichte verwendbaren Berichtigungen und Neuigkeiten vorbringen.

Über Heinse als Künstler, Schriftsteller und Mensch ist im Ganzen das Urtheil auf gerechte Weise abgeschlossen. Er war zweifellos trotz aller offenkundigen Schattenseiten ein bemerkenswerth begabter Vertreter des schöngeistigen Kosmopolitismus im achtzehnten Jahrhundert und bewies seine weitverzweigte Bildung, seine humanistische, sinnlich-ästhetische Lebensanschauung, seine auf dem Studium der Griechen fußenden Neuerungspläne, seine socialistische Freiheitsliebe und Selbständigkeit auch in allem, was er über Musik gesagt hat, indem er nicht, wie andere Theoretiker seines Zeichens, der lebensfrischen, blüthentreibenden und früchtereifenden Praxis nachhinkte, sondern vollauf die sich von dem religiösen Kultus abkehrende und der Bühne zuwendende Musik seiner Zeit verstand und klar und vernünftig, mitunter selbst prophetisch in die Zukunft schaute. Daß er dabei in seiner Schwärmerei für die Italiener des Guten ein wenig zu viel that, muß man seiner excentrischen Natur sowohl wie dem Geschmacke jener Tage zu Gute halten. Immerhin ist seine Begeisterungsfähigkeit auch in dieser Beziehung anerkennenswerth.

Unser Dichter war von Grund aus ein Reformator, dem nur zur Ausführung seiner socialistischen, die Gesellschaft umwälzenden Pläne die eigene Charakterfestigkeit, Abgeschlossenheit und Energie fehlte. Er hatte bis zur Übernahme seiner Stellung in Diensten des Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Erthal (1786) mit steter Noth und Sorge zu kämpfen, ohne jemals festen Halt zu gewinnen, seine sichern Ziele zu finden und in sich fertig zu werden. Seine Umsturzideen, seine vielfältigen Projekte zu Gunsten einer mehr sinnlich-künstlerischen Erziehung wurden wohl ausgesprochen, aber sie blieben, wie die meisten Pläne der Stürmer und Dränger, vage Phantasiegebilde. Seine Ideale von der Herstellung eines glücklichen Zustandes der Menschheit durch Begründung des Staates auf Gütergemeinschaft und freie Liebe, die in der Laidion und dem Ardinghello so deutlich zu Tage treten, sind schließlich doch reine Ungeheuerlichkeiten und unpraktische, wahnwitzige Träumereien gewesen.

Heinse, dessen Geburtstag und -Jahr durch Schober endgültig auf den 15. Februar 1746 verlegt ist, hatte sich von Jugend an mit Musik befaßt. Als der Sohn eines wackeren thüringischen Bürgermeisters, Stadtschreibers und Landschaftsdeputirten, welcher zugleich Organist war und nach der Mittheilung des Sohnes an Gleim,[1] daß der Vater bei einer Feuersbrunst im Jahre 1772 nichts als sein Klavier

[1] W. Heinse's Sämmtl. Schriften, herausgeg. von Heinr. Laube 1838. VIII. S. 60.

und einige von seinen liebsten Büchern rettete, offenbar die Musik eifrig gepflegt hat, empfing er schon als Kind mannigfache musikalische Eindrücke und Anregungen. Unter den von Sömmering nach Heinse's Tod eingezogenen und von Hettner[1] mitgetheilten Nachrichten befinden sich kurze Angaben, daß Heinse, »da er noch in die Schule gegangen, schon auf der Orgel gespielet und sein Vater dabey gestanden«, daß er sich in Schleusingen, wo er das Gymnasium besuchte, »im Clavier und der Flöte, worin er auch Unterricht gab«, fleißig übte, »auch ein Jahr lang Präfect des dortigen Singchors« war, daß er »in Erffurth in einem Nonnenkloster die Orgel gespielet, mit den Nonnen Music gemachet und selbigen Unterricht auf dem Clavier gegeben« habe. Wieland ferner bemerkte in einem Empfehlungsschreiben vom 6. September 1771 an J. G. Jacobi, der für seinen jüngsten Bruder einen Erzieher suchte, über Heinse, welchem er die Stelle verschaffen wollte: »*Au surplus* versteht er Musik, spielt das Klavier und ist überhaupt ein ganz musikalischer Mensch *de cap en pied*«.

Außer dem Vater Heinse's war auch der Bruder der Mutter, Johann Wolfgang Jahn, welcher ursprünglich als Musikmeister in Holland wirkte, oft bei Heinse's Eltern zu Besuch lebte und sich später ganz in Langewiesen, dem Heimathsort derselben, niederließ, jedenfalls mitthätig an der musikalischen Ausbildung des Neffen.

Heinse selbst erzählt uns an verschiedenen Stellen von seinen musikalischen Beschäftigungen. Fraglos hat er in dem Kapellmeister Lockmann seines Romans »Hildegard von Hohenthal« sein eigenes Porträt gezeichnet und einzelne Charakterzüge sowohl wie Schilderungen und Ereignisse seinem eigenen Leben entnommen. Man findet dafür mancherlei Anhaltspunkte. Er führt den jungen Musiker des Romans auch als Thüringer ein:[2] »Der Fürst hatte den jungen Lockmann auf einer Reise, in Erfurt, dessen Heimath, bei einem Fest kennen lernen, wo er in der Kirche auf dem Petersberge gerade die Orgel spielte und alsdann eine Messe von seiner Komposition aufführte.« Lockmann-Heinse erzählt,[3] daß Musik und alles, was damit in Verbindung steht, von Kindheit an seine Hauptleidenschaft war; »sich der Rechtsgelehrsamkeit — Heinse sollte auch diesen Beruf ergreifen — zu befleißigen und alles dessen, was damit in Verbindung steht, als des Kanzleystyls, der Geringschätzung und Verachtung jeder schönen Kunst und Wissenschaft, weil sie davon abziehe, den gehörigen Geschmack verderbe — das war das eifrige und dringende

[1] Archiv für Litteraturgeschichte. X, 377 ff.
[2] Sämmtl. Schriften. III, S. 11.
[3] Ebendas. III, S. 264.

Verlangen seines Vaters. Auf Schulen übte er sich im Klavierspielen und Singen bei einem seiner Kameraden, der gerade beides studiren sollte und vernachlässigte; dazu verwendete er heimlich jede freie Stunde.« Er phantasirte[1] »den Nonnen zu Gefallen die rührendst verflochtensten (!) Gänge, mit kurzen zärtlichen Melodieen und Imitationen ausgeschmückt, die man für warme Andacht nehmen konnte«. Alles dieses paßt auf das Leben des Dichters.

Interessante Stellen finden sich dann ferner in Heinse's Briefen an Gleim, so z. B.: wie er selbst die bei Gelegenheit des schon erwähnten Brandes betroffenen Heimathgenossen am Feierabend unterhält »und dann müssen sie ihre Geigen und Flöten holen und sich die Grillen und den — Hunger verspielen«;[2] wie er eines Tages in Halberstadt, während seiner Hauslehrerzeit, um ungestört die Flaminischen *Umbrae frigidulae* übersetzen zu können, »weil sein »Junker« unmöglich sein Zünglein bändigen konnte«, die Flöte nahm und ihm eine ganze Stunde lang die einschläferndsten Stückchen vorblies, bis er endlich gleich dem alten Argus hinsank und entschlummerte;[3] wie man bei seinem »Dasein zu Hannover ihn für einen Hexenmeister im Clavierspielen und für einen sonderbaren und unbegreiflichen, doch guten jungen Menschen hielt«. Freilich sobald er auch als Schriftsteller bekannt wurde, drehte sich das Blättchen in Bezug auf den letzteren Punkt. Heinse setzt humorvoll hinzu: man »läutete dann vor Schrecken alle Sturmglocken über die plötzliche Erscheinung der Laidion, und sperrte das Maul weit auf über den Einzug des Tasso und machte eine alberne Figur über Rost und Heinse, Petron und Damenbibliothek und Armida«. Auf seiner italienischen Reise endlich sammelte Heinse vielfach Musik, wie aus seinen Briefen an Fr. Jacobi ersichtlich ist, die im neunten Bande der Sämmtl. Schriften abgedruckt sind. Von Venedig aus schickte er mehrmals »für seine fleißige Schülerin« Opernmusik nach Düsseldorf, »wahre Batzenscenen und Arien«, »nur die neuesten Sachen, von denen er gewiß versichert ist, daß sie in Deutschland noch nicht sind«; ferner venetianische Gondellieder, auch Gesänge für die Kinder, und mancherlei was er in Sammlungen und Theatern aufgespürt hat. Selbst scheint er allerdings nichts auf- oder abgeschrieben zu haben. Es ist allemal von den Unkosten die Rede; und es war dem armen deutschen Dichter, der aus Mangel an Mitteln nur alle vierundzwanzig Stunden etwas essen konnte und Winter und Sommer denselben fadenscheinigen Düsseldorfer Reiserock trug, ob er nun Staatsvisiten machte, »an der Furka hing« oder

[1] Sämmtl. Schriften. III, S. 116.
[2] Ebendas. VIII, S. 63.
[3] Ebendas. VIII, S. 69.

auf der mittelländischen See die Nacht auf freiem Verdeck zubrachte, selten ohne augenscheinliche Gefahr möglich, von seinem Gelde zu missen. In Rom ließ er für die musikalische Bibliothek eines Grafen — er nennt ihn in dem Briefe an Jacobi »unser Graf« — Musik abschreiben »schon für zwei Zechinen« und bedauert sehr, daß es ihm immer an Geld gefehlt habe, um mehr zu bestellen.

Bei dieser vielfachen Neigung zur Musik ist es denn erklärlich, daß Heinse sich gedrungen fühlte, seine eingehende Bildung und Befähigung in musikalischen Dingen auch schriftlich zu verwerthen und zum Ausdruck zu bringen.

Es ist fraglich geblieben, ob die zwei Jahre nach Heinse's Tod von Arnold in Erfurt veröffentlichen »Musikalischen Dialoge« (oder: Philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik. Ein Nachlaß von Heinse, Verfasser des Ardinghello und Hildegard von Hohenthal. Leipzig 1805[1] bei Heinrich Gräff) wirklich aus Heinse's Feder stammen. Man hat sich in neuerer Zeit daran gewöhnt, sie für unecht zu erklären. Daß sie in erster Linie einer Buchhändlerspekulation ihre Veröffentlichung verdanken, scheint über alle Zweifel richtig. Die »neue Leipziger Literaturzeitung« vom 5. August 1805 (101. Stück, S. 1601) richtet sich mit Nachdruck gegen die Publikation, indem sie sagt, »es sei wahrscheinlich keine der kleineren, unerkannten Sünden des Zeitalters, daß man von Verstorbenen, die etwas Vorzügliches geleistet und sich damit einen ehrenvollen Namen errungen haben, was sie nie der Welt vorlegen wollten, aufhasche und zu einem Buche zusammenstoppele« und warnt den Herausgeber der Dialoge, Ignaz Ferdinand Karl Arnold in Erfurt vor der Wiederholung einer solchen Sünde und der Bekanntmachung »eines eben so frühen Manuskripts Heinse's — über das sinnliche Vergnügen, das er ebenfalls in Händen habe«.

Als so schlimm darf die Publikation nun freilich nicht gelten. Der Herausgeber ist ein allerdings etwas überschwenglicher, aber für jene Zeit nicht verdienstloser Musikschriftsteller gewesen, der eine große Liebe zur Musik und zu allem was mit ihr in Bezug steht, besaß, und schwerlich nach einem Skandal haschte. Von den Werken dieses Arnold (1779—1812) ist seiner Zeit das 1803 bei Henning in Erfurt erschienene Büchlein »Mozart's Geist, ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler«, ferner die zweimal aufgelegte »Gallerie der berühmtesten

---

[1] Vorher auch unter dem Titel »Musikalische Dialogen. Herausgegeben von I. F. K. Arnold, Doktor der Rechte und außerordentlicher Lehrer der Philosophie. Altenburg, in Commission bei C. F. Petersen 1805«.

Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts (2 Theile. Erfurt, Müller 1810 und 1816)«, sowie ein 1810 ebendaselbst erschienenes »Bildungsbuch« über Joseph Haydn viel gelesen worden. Des ferneren wird ihm eine Arbeit »Der angehende Musikdirektor oder die Kunst ein Orchester zu bilden« zugeschrieben. Ich sehe daher nicht ein, warum er bei seiner im Grunde ehrlichen und liebevollen Beschäftigung mit musikalischen Dingen diese Dialoge, die er selbst wohl als ungleichmäßig und theilweise als werthlos erkannt hat, gefälscht und unter einen andern Namen gestellt haben sollte, wie es neuerdings gern angenommen wurde. Sein Stil und Ausdruck ist überdies ein grundverschiedener, mehr weichlicher und empfindsamer als der Heinse'sche, und sein Kunstgeschmack durchgängig auf ganz andere Dinge gerichtet. Leider sind die »nöthigen« Vorworte des Herausgebers ziemlich ungeschickt, allgemein gehalten und leicht geeignet, Verdacht zu erwecken. Man möchte gern wissen, wer denn der Freund Heinse's — Arnold schreibt in der Vorrede durchgehends nach der alten Thüringer Aussprache Heinze, wie sie auch Heinse selbst einmal in einem Briefe an Fr. Jacobi erwähnte, während die Namensform nach neueren Forschungen ursprünglich Heintze lautete — gewesen ist, der wieder des Herausgebers Freund war und diesem das ihm von Heinse anvertraute Manuskript übergab. Hier könnte unter Umständen eine Täuschung des Herausgebers selbst erfolgt sein. Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1805 (Nr. 44) nahm ebenso wie die bereits angezogene Literaturzeitung die Aufsätze als beglaubigt auf und behandelte sie in einer längeren Recension, die im Ganzen das Richtige über die etwas unreifen und übertriebenen Auswüchse des jungen Stürmers trifft. Desgleichen setzte auch Joh. Friedr. Reichardt's Berlinische musikalische Zeitung (1805 Nr. 94) keinerlei Zweifel in Heinse's Verfasserschaft, indem sie die Dialoge ziemlich scharf beurtheilte: »Unbedeutendes, verworrenes, schöngeistiges Geschwätz über Kunst und Künstler, welches Nationen und Epochen, Künstler und Schöngeister durcheinander in buntem Gemengsel vorbeiführt.«

Rühren die Dialoge von Heinse her — und es spricht eigentlich kein überzeugender Grund dagegen —, so sind sie jedenfalls im Jünglingsalter des Dichters entstanden. Vielleicht befanden sie sich unter den Jugendschriften, die Wieland im Jahre 1774 von Erfurt aus an Vater Gleim sendete mit der Bitte, dem jungen Dichter »einen Verleger zu verschaffen, der wenigstens die armselige Generosität habe, ihm 15—20 Louisd'or zu bezahlen«, nachdem Wieland selbst in Leipzig vergeblich nach einem solchen gesucht hatte. Vielleicht — und das scheint mir am wahrscheinlichsten — vorausgesetzt, daß

die Dialoge überhaupt echt sind — waren es Entwürfe für musikästhetische Arbeiten, von denen Heinse in einem Briefe an Gleim aus Quedlinburg vom 15. Februar 1773 redet: »Die musikalische Reise möchte ich insbesondere deswegen lesen, weil ich dem Bruder des Herrn Jacobi und ihm selbst, da sie beide mir vor einigen Tagen deswegen geschrieben, eine Revision der Musik in dem Merkur versprochen habe.« Dem Inhalt und Charakter nach passen sie ganz zu Heinse's literarischer Individualität, und das seltene und von Laube, dem Herausgeber der Heinse'schen Werke, als unecht ignorirte Büchlein ist immerhin einer Durchsicht werth. Denn unter allem Wust und Schwulst befindet sich hier und da manches Treffende und namentlich manches Charakteristische für die Anschauungen des vorigen Jahrhunderts über Musik. Am interessantesten ist in dieser Hinsicht der erste Dialog vom musikalischen Genie und von der pathetischen Musik, in welchem J. J. Rousseau und N. Jomelli gleichsam als Vertreter von Theorie und Praxis eingeführt werden und dessen Endergebniß sich auch in dem Roman Hildegard wiederfindet. Rousseau's Ansicht in seinem musikalischen Wörterbuch[1] über den Gesang: »*Le chant melodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante ou passionnée*«, welche von Diderot, Ramler, Moses Mendelssohn getheilt wurde, wird hier vertheidigt und heftig bekämpft, und es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß diese Behandlung der Frage in ihrer ursprünglichen Anlage einer projektirten längeren Kritik Heinse's über das Rousseau'sche Wörterbuch entnommen ist, wie sich denn thatsächlich in der »Musik« des handschriftlichen Nachlasses, von der später die Rede sein wird, eine Reihe von Besprechungen der einzelnen Artikel des Wörterbuches, alphabetisch geordnet, vorfindet. Heinse beginnt dort diese Besprechung mit den bezeichnenden Worten: »Eine Menge Artikel darin sind leer, einseitig oder gar falsch. Von diesen allen wenig oder nichts,« und behandelt dann nach einander in alphabetischer Reihenfolge einzelne Nummern von *Accompagnement* bis *Chronomètre*. Die Art und Weise der Behandlung der Nummern *Accent*, *Chant*, *Voix* etc. in den Dialogen erinnert unwillkürlich an diese Besprechungen. Die Sache selbst, Jomelli's Lobreden auf die ausdrucksvolle und tiefempfundene italienische Musik entgegen der berechneten, kalten, deklamatorischen Musik der Franzosen entspricht ganz der Denkweise Heinse's, der eine besondere Liebe zu Jomelli besaß. Übrigens sind die Gegenreden wohl zum Theil den eigenen Vertheidigungen Rousseau's in der neuen Heloise und andern Schriften entnommen. Im

[1] *Dictionnaire de Musique*. Paris 1767.

Ganzen enthält der Dialog viel Gutes und manche zutreffenden Ausführungen und Beispiele.

Der zweite Dialog behandelt wiederum eine echt Heinse'sche Lieblingsidee, die Hochpreisung des Operndichters Metastasio, welcher im Gespräche mit einer Prinzessin und den Grazien eingeführt wird. Auch hier läßt sich eine Beziehung zu Heinse's Leben finden. Heinse übernahm im Jahre 1772 eine Hauslehrerstelle bei einem Herrn von Massow zu Halberstadt, mit dessen Frau, der feingebildeten Tochter des Geheimrathes von Schellersheim zu Quedlinburg, er schöngeistige Wissenschaften trieb. Er berichtete darüber an Gleim, am Ende des letzten Tages im Jahre 1772:[1] »Ich lese täglich zwei Stunden mit meiner Grazie von Massow die Opern, von der himmlischen Venus dem Metastasio eingegeben, und dann auch bisweilen die witzigsten Erzählungen des — Boccaccio: dem ich nur mehr Empfindung des wahren Schönen und Guten wünsche; der Mann war nicht, wenigstens nicht lange, bei den Charitinnen in die Schule gegangen; aber Metastasio! o ein Gott ist der Mann, kein Mensch: und ich glaube, daß es Wielanden, so sehr ich sein Genie bewundre, hierin unmöglich sein werde, nicht ihn zu übertreffen, nein! nur sehr nahe zu kommen. Metastasio hat die süße Musik seiner grazienhaften Sprache zum voraus, hat dann, von seiner ersten Jugend an, lauter Opern gesungen, kennt alle Schlupfwinkel des Theaters, hat den Faustinen und Cuzzonen zu Neapel und Wien alle Reize abgelauert, und weiß sie seinen Sängerinnen und Sängern wieder zu handeln zu geben, und außerdem will eine Oper eine ganz andere Geschichte, als eine Tragödie oder Comödie, und ich glaube nicht, daß der Grazienpriester Wieland eine Galotti — doch wohin verführt mich die Begeisterung, in die mich die Opern des Metastasio versetzt haben? — Verzeihen Sie mir, Vater Gleim! verzeihen Sie dem jugendlichen Geiste Ihres Heinse, daß er es wagte, Metastasio in der Oper über den göttlichen Wieland zu setzen!« Diese Beschreibung seines Lebens bei Frau von Massow — er sagt dem Petrarca nach *»mia vita è dolce amara«* — erinnert unwillkürlich an die im zweiten Dialog befindliche Unterhaltung mit der Prinzessin, in welcher Metastasio als der erste Dichter seiner Zeit gepriesen, den ersten Dichtern Griechenlands und Roms gleichgesetzt, und die Oper weit über die Tragödie und Komödie gestellt wird. Die Verherrlichung Metastasio's (1698—1782) scheint uns heutzutage unbegreiflich. Daß Heinse gerade für diesen Dichter, über den A. W. v. Schlegel[2] ein dauernd maßgebendes Urtheil gefällt hat, eine

[1] Sämmtl. Schriften. VIII, S. 77.
[2] 16. Vorles. über dramatische Kunst. Sämmtl. Werke 1846. V. S. 352.

so große Verehrung bewies, liegt offenbar in der Ungleichartigkeit der beiden Charaktere. Denn gerade einige der hervorstechendsten Eigenschaften des Hofdichters waren ihm besonders fremd. Niemand wird von Heinse sagen können, daß er schonend im Ausdruck war, daß er die Leidenschaften vertuscht, die Schicklichkeit immer beobachtet und die Sinnlichkeit nicht beim richtigen Namen genannt habe, wie es alles der vorsichtige Höfling that. In dieser Beziehung blieb er bis ins Alter wie die deutschen Stürmer und Dränger maßlos und überschwenglich, und bei allen Anlagen und Kenntnissen ist es ihm deshalb niemals gelungen, ein fertiges, ausgereiftes, objektives Ganze von dauerndem Kunstwerthe hervorzubringen. Seine Erzeugnisse werden immer nur anregend wirken, niemals aber einen nachhaltigen, gleichmäßig befriedigenden Genuß hinterlassen. Die Verehrung Metastasio's war in Heinse's späteren Jahren übrigens nicht über alle Zweifel erhaben. In der Hildegard stoßen wir auf mehrfache Stellen, wo die zu große Künstlichkeit des Dichters getadelt wird. Ja die Olimpiade wird theilweise als »wahres Puppenspiel« hingesetzt, die Didone eine von den mittelmäßigsten Opern genannt, worin die Personen fast alle wahnwitzig seien u. s. f.

Trotzdem widerspricht die Lobpreisung in dem zweiten Dialog keineswegs der Auffassung und Abfassung Heinse's. Hierbei giebt es noch allerhand gute, wenn auch nicht immer neue Bemerkungen über die muthmaßliche Musik der Griechen im Vergleich zu derjenigen der Italiener, denn von den letzteren ist ausschließlich die Rede. Ferner wird manches Treffende über die Oper gesagt, und einige Äußerungen, die für jene Zeit bemerkenswerth sind, weil sie bereits eine Aussicht auf die Entwickelung des musikalischen Dramas eröffnet, wie sie sich in unseren Tagen vollzogen hat, mögen hier mitgetheilt werden:[1] »Die Musik drückt entweder Leidenschaften und Empfindungen aus, oder sie ist weiter nichts, als ein angenehmes Geräusch für die Ohren. Der Zuschauer muß immerfort empfinden; sobald die Empfindung unterbrochen wird, sobald die Seele wieder willkürlich denken kann, sobald ist wenigstens das Interesse an der Handlung geschwächt, wenn es nicht ganz und gar verschwunden ist. Daher waren die ersten und mittleren Opern weiter nichts als ein Concert mit Recitativen und Arien untermischt. Die Musik war für sich und die Poesie auch. Höchstens machten sie eine Vereinigung wie ein Paar nicht allzu zärtliche Eheleute. Sie sollen sich aber zusammen wie die Theile des Menschen verbinden: man muß weder Poesie noch Melodie besonders unterscheiden können, sie müssen in einander

[1] Musikalische Dialogen. S. 132.

zusammenschmelzen, zusammenfließen. Und so wird die Täuschung ganz gewiß hervorgebracht werden, und die Oper wird gegen die Tragödie und Comödie allezeit das sein, was Tragödie gegen die wirklichen Handlungen des Menschen ist.« Das ist vollkommen aus der Seele Heinse's gesprochen und eine in dem Roman Hildegard wiederkehrende Auffassung. Auf den zweiten Dialog folgt der »Vorbericht«, welcher vor denselben hätte gestellt werden müssen, dann eine wenig bedeutsame Kantate, wohl eine Umdichtung nach Metastasio, und der dritte und letzte Dialog »über musikalische Bildung«, der gleichzeitig der unbedeutendste und gar zu reich an unnöthigem Beiwerk ist. Aber auch hier sind wieder Proben echt Heinse'scher Richtung zu finden, die mit dem Kernpunkt mancher Äußerungen in Heinse's anerkannten Schriften übereinstimmen.

Nach alledem scheint es mir wahrscheinlich, daß die Dialoge von Heinse selbst herstammen, und gerade der Schwulst und das vielfache Liebäugeln mit lüsternen Nebendingen bestätigt die Annahme.

Von einem anderen bis in die neuere Zeit unserem Dichter zugeschriebenen Werke, in welchem auch mancherlei Verherrlichungen der musikalischen Kunst enthalten sind, darf dagegen als bestimmt angenommen werden, daß es nicht von Heinse herrührt. Es ist dies der durch vielfache Schönheiten auszgezeichnete Roman »Fiormona oder Briefe aus Italien« (Berlin, bei Nauck 1794; wiederholt aufgelegt), eine Lobpreisung der freien Liebe, wie sie dem Sinnenleben Heinse's allerdings nicht ferngelegen haben würde. Das Buch wird neuerdings mit Bestimmtheit dem Bramstedter Professor Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer (1759—1840) zugewiesen, jenem eifrigen Theaterfreunde und Vertheidiger Schröder's, der die Biographie des großen Schauspielers schrieb, einem feinen und gebildeten Kopfe, welcher die Anonymität liebte, wie auch seine beglaubigten Gedichte und dramatischen Arbeiten beweisen; doch darf nicht verschwiegen werden, daß der Charakter und Inhalt dieses Werkes doch sehr von den anerkannten Arbeiten des Autors unterschieden ist. Wie es direkt auf Heinse bezogen werden konnte, auf den der Vorbericht und die Schlußbemerkung des Herausgebers keineswegs passen — in einer späteren Ausgabe wird die Entstehungszeit der Briefe sogar für 1806 angegeben — ist schwer zu begreifen, abgesehen von den mannigfachen Widersprüchen gegen Heinse's Ausdrucksweise und Ansichten, der z. B. gewiß von keiner »trefflichen Stelle unseres Sulzers« geredet haben würde, denn er hat ohne Ausnahme die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts zeitlebens bekämpft und verspottet.

Es ist dann ferner von ungedruckten Arbeiten Heinse's über Musik die Rede gewesen. Hermann Hettner, welcher den

schriftlichen Nachlass Heinse's durch den Enkel des mit Heinse eng befreundeten und von ihm zum Erben seiner Papiere eingesetzten Anatomen Thomas Sömmering zur Auswahl und zur Herausgabe anvertraut erhielt und in Gemeinschaft mit Franz Schnorr von Carolsfeld mehrere recht interessante Stücke im Archiv für Litteraturgeschichte veröffentlichte,[1] erwähnte »einige druckfertige Abhandlungen über Aristoteles und über Ästhetik und Geschichte der Musik, welche Heinse eben unter dem Titel »Vermischte Schriften« zusammenstellen wollte, als ihn am 22. Juni 1803 in Folge eines Schlaganfalls der Tod ereilte.« Da der Enkel Sömmerings, Herr Architekt Karl Sömmering den gesammten Nachlaß im Jahre 1882 der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. Main zum Geschenk gemacht hat, so ließ sich leicht untersuchen, was es mit diesen Abhandlungen über Musik für eine Bewandtniß hat. Danach ist die Bemerkung Hettner's nicht stichhaltig. Der berühmte Litteraturhistoriker hat die vorhandenen musikalischen Aufsätze, welche allerdings in einem mit Bleistift geschriebenen und eingebundenen Bande sowohl, wie in einer sauberen Abschrift desselben in Tinte vorhanden sind, schwerlich einer genaueren Durchsicht unterzogen. Er sagt: »Leider ist die richtige Zeit der Veröffentlichung versäumt worden. Sowohl die Aristotelischen wie die musiktheoretischen Studien sind überholt; sie würden jetzt schwerlich einen Verleger und sicher nur sehr wenige Leser finden.«

Was den Aufsatz über Aristoteles angeht, so befindet sich unter den Manuskripten ein Band mit der Inschrift: »Erklärungen und eigene Gedanken bey den wichtigsten Stellen in der Ethik des Aristoteles. Im Januar 1796. Nachdem Hildegard in der Handschrift schon längst beym Verleger war, und ich die Ethik des Aristoteles noch gar nicht gelesen hatte. So wenig als vor dem Ardinghello. Ich wurde entzückt, als ich manche meiner liebsten Gedanken hier bey dem Fürsten der Philosophen fand.« Diese Studien sind durchaus nicht druckreif. Und was die Aufsätze über Musik betrifft, so sind dieselben von Heinse selbst bereits in ausgiebigstem Maße verwerthet worden. Eine nähere Betrachtung des Materials lehrt nämlich, daß dasselbe in seinem Hauptumfange längst dem Publikum durch den Druck übergeben worden ist, da es die Grundlage der meisten in Heinse's »Hildegard von Hohenthal« eingestreuten Bemerkungen und Unterredungen über Musik bildet. Das von Heinse eigenhändig mit Bleistift geschriebene Kladdeheft der angeblich unedirten Abhandlungen trägt die deutliche Titelinschrift: »Erste noch rohe aber für mich auch schon reine Empfindungen und Gedanken

[1] X, S. 39—73 und S. 372—384.

über verschiedene Gegenstände, meistens Musik. Geschrieben im Monat April und Maerz des Jahres 1791. Heinse«; und im Inhaltsverzeichniß am Schlusse des Bandes steht nochmals: »18. Musik: eine schon ziemlich vollständige Abhandlung, nur noch ohne Ordnung, so wie die Gedanken an verschiedenen Morgen nach einander entstanden sind.« Die von anderer Hand gefertigte und revidirte Kopie dieser Abhandlung beginnt richtig mit der Nummer 18, Seite 30 des Bandes. Es mag sein, daß Heinse die Absicht hatte, eine ausführliche theoretische Arbeit über Musik herzustellen; die vorliegende Schrift, die allerdings »noch ohne Ordnung« ist, beweist seine eingehende Beschäftigung mit dem Gegenstande und zugleich das Streben, ein zusammenhängendes Ganzes zu schaffen. Offenbar ließ aber der Dichter, der nicht gerade fleißig genannt werden kann und immer erst auf besondere Anregung hin an die Arbeit ging, sehr bald wieder den Gedanken fallen, eine derartige schönwissenschaftliche Abhandlung zu vollenden, und beschloß die Studien nach einer andern Seite hin zu vernutzen. Im Juni 1794 sehen wir ihn mit dem Anfang seines Romanes »Hildegard von Hohenthal« beschäftigt; im December schrieb er die Vorrede dazu und zu Beginn 1795 erschien der erste Theil desselben,[1] worauf 1796 der zweite und dritte folgte.[2] Und in diesen Roman wurden denn, zum größten Theile wörtlich, die meist trefflichen Bemerkungen und Auslassungen über Musik eingeflochten, theils als Unterredungen — Heinse liebte, wie auch die Tagebücher zeigen, ganz besonders das Für- und Widerreden — theils als zusammenhängende Vorträge des Helden jenes Romanes, des Kapellmeisters Lockmann. Und zwar sind dies die allgemeinen, theoretischen und ästhetischen Bruchstücke der ursprünglichen »schon ziemlich vollständigen Abhandlung.«

Was ferner die in der »Hildegard« vorkommenden ins Einzelne gehenden Besprechungen und Kritiken von Opern und Oratorien anlangt, die in gleichem Maße einen werthvollen Bestand des Romans

[1] Berlin, in der Vossischen Buchhandlung.

[2] Der ersten (anonymen) Auflage waren mehrere Abbildungen beigegeben, die dem Roman ein ernstes, wissenschaftliches Gepräge geben sollten. Als Titelkupfer: »Pythagoras an seinem soeben von ihm erfundenen Monochord, wie er entzückt überzeugt wird, daß die Hauptkonsonanzen, die Oktave, reine Quinte, Quarte und große Terz, gerade in den Verhältnissen 2, 3, 4, 5 sind« (J. W. Meil del. J. Penzel sep. 1795); als Titel- und Schlußvignetten: ein vollkommen gut gebildetes weibliches und männliches Ohr, das weibliche und das männliche Stimmorgan; ferner Abbildungen des menschlichen Hörorgans nach den neuesten Entdeckungen, des »knöchernen Labyrinthes oder knöchernen Futterals des innersten oder eigentlichsten Hörorgans« und schließlich des innersten oder eigentlichsten Hörorgans — die letzteren Figuren mit einer genauen Beschreibung des Anatomen Sömmering.

ausmachen, so finden sich auch diese in verschiedenen Kollektaneenheften des handschriftlichen Nachlasses wieder. Hier ist namentlich ein grün gebundenes, mit Bleistift geschriebenes Tagebuch (No. 4) des Nachlasses interessant, welches die Inschrift »vom Januar an 1793 bis zum 12. April zu Düsseldorf« trägt und die hauptsächlichsten Kritiken von Opern und Musikwerken enthält, welche später in »Hildegard von Hohenthal« benutzt wurden. Desgleichen ist ein grün gebundener Band (No. 7; April bis Oktober 1793) bemerkenswerth, der an den ebengenannten anknüpft »vom 14. April an 1793 zu Düsseldorf. Siehe das Büchelchen vom Januar an 1793«, und vorher manches in einem gelben Band 1791—92, dessen letzte Kritiken »im Januar 1793 zu Düsseldorf« geschrieben sind. Die Aufsätze sind alle mit Überschrift versehen und übersichtlich an einander gereiht. Bei den meisten ist Jahr und Ort der Aufführung hinzugeschrieben. Andere Hefte vervollständigen diese Sammlung.

Wir gewinnen durch diesen interessanten Einblick in den handschriftlichen Nachlaß gleichzeitig eine genaue Kenntniß der Arbeitsmethode Heinse's, die der Kompendienform angehört, und lernen dadurch die mangelhafte Romantechnik des Dichters begreifen. Das Überwiegen seiner Belehrungen und Reflexionen, seiner Erklärungen und Erörterungen, welche zweifellos den Gang und die Anlage seiner Romane auf das Empfindlichste stören, begründet sich eben auf die ziemlich willkürliche Verwendung seiner bereits fertigen Studien und Tagebuchnotizen. Heinse sah offenbar ein, daß er einen weit größeren Erfolg bei dem Publikum erlangen würde, wenn er dasjenige, was er über Kunst zu sagen hatte, nicht in gelehrten ästhetischen und philosophischen Abhandlungen auseinandersetzen, sondern in der Gewandung gefälliger Romane auftischen würde. Und so scheute er sich nicht, zu seinen bereits »ziemlich vollständigen« Studien und Kritiken eine romanhafte Fabel irgend welcher Art zu erfinden, die dem Geschmacke des größeren Publikums Konzessionen machen konnte. Auf diese Weise war Ardinghello entstanden, so entstand Hildegard (und späterhin Anastasia), und der Erfolg bewies, daß er sich über die Wirkungsfähigkeit nicht getäuscht hatte, wie lose und zusammenhanglos die Einkleidung auch war und wie verwerflich die Zuhülfenahme von sinnlichen Schilderungen auch genannt werden muß. So sehr bedeutsam die Heinse'schen Kunstromane für die deutsche Nationallitteratur, der sie neue Gesichtspunkte eröffneten, und für das deutsche Volk, dem sie die Grundbedingungen der Natur und der Kunst predigten, gewesen und geworden sind, in der schöpferischen Thätigkeit Heinse's selbst liegt etwas durchaus Unkünstlerisches und Unwissenschaftliches. Das Zerreißen seiner an sich höchst werthvollen und

namentlich durchaus selbständigen und für jene Zeit bemerkenswerth eingehenden musiktheoretischen Studien durch gefällige und oft auch gefallsüchtige Schilderungen entspricht weder den Forderungen der würdigen Behandlung des Gegenstandes noch der Poesie.

Eine Erklärung dieser verwerflichen Arbeitsmethode findet sich übrigens in Heinse's jüngeren Lebensjahren und ersten Publikationen. Heinse hat es selbst einmal ausgesprochen, was ihn früher zur Arbeit trieb. Als seine Übersetzung der Begebenheiten des Enkolp aus dem Satirikon des Petronius[1] erscheinen sollte, die besonders durch ihre Vorrede und die Anmerkungen einen großen Sturm der Entrüstung hervorrief, da schrieb er wörtlich an Gleim[2]: »Ich würde den Petron nicht übersetzt haben, wenn ich nicht ein Buch hätte wählen müssen, von welchem jeder Buchhändler glauben konnte, daß es häufig abgehen werde«, und zur näheren Begründung fügt er hinzu: »Wenn Sie bedenken, gutherziger Gleim, in welcher unseligen Lage ich wieder einen Winter habe leben müssen, so werden Sie ihren armen Heinse bedauern.« Es war also Nahrungsnoth, die ihn zu solchen Arbeiten trieb, und Früchte wie die »Kirschen«, eine Bearbeitung von Dorat's Cerises, und die »Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse« mögen wohl aus gleicher Veranlassung entstanden sein. Bezeichnend ist, daß Heinse, nach dem Erscheinen der beiden erstgenannten Werke, zur Erlangung einer Hauslehrerstelle seinen Namen zu ändern sich gezwungen sah und als ein »Magister Rost« nach Halberstadt und Quedlinburg zog. Als die »Hildegard« geschrieben wurde, befand sich Heinse allerdings in geordneter Lebensstellung am Hofe des Kurfürsten von Mainz, aber seine Vorliebe zu Büchern, die »jeder« Buchhändler als häufig abgehende erkennen würde, blieb wohl bestehen.

Es ist nun fraglos, daß eine Sammlung der einzelnen Kritiken Heinse's über die im vorigen Jahrhundert aufgeführten Opern und Oratorienwerke und eine übersichtliche Abhandlung seiner Ansichten über die Musik, ihr Wesen und ihre Theorie, wie sie sich aus seinen Tagebüchern, verglichen mit den Stücken der »Hildegard«, ziehen ließe, ungleich werthvoller erscheint, als die zerstreute und zusammenhanglose Verwerthung derselben in dem heutzutage wenig gelesenen Romane, wo sie doch mehr oder weniger vergessen bleiben. Immerhin würde eine solche kritische und geordnete Ausgabe der Heinse'schen Musikästhetik für die Musikgeschichte und für die Beleuchtung der Musikzustände des vorigen Jahrhunderts von Interesse sein. Sie

[1] I. und II. Band. Rom (Schwabach) 1773.

[2] Erlangen, den 2. Juni 1772. Sämmtl. Schriften. VIII, S. 48.

könnte etwa aus einem ersten Theile bestehen, der die allgemeinen Ansichten und Theorieen des Dichters enthält, wie sie die »schon ziemlich vollständige Abhandlung«, die sich aus weiteren Notizen der Tagebücher vermehren läßt, vorführt, während ein zweiter Theil die einzel gruppirten, je nach Werth und Bedeutung, ferner nach Ort und Zeit der Entstehung und Aufführung zu ordnenden Kritiken über Opern und Oratorien und vielleicht ein dritter Theil die vielfach zerstreuten und vereinzelten Bemerkungen und Notizen über musikalische Kunst bringen müßte. Abgesehen davon, daß die »Hildegard« nicht alles enthält, was die Tagebücher bieten, ist die Übersichtlichkeit und Klarheit in den Handschriften eine viel größere.

Wir erhielten also alsdann eine Art von Musikästhetik des vorigen Jahrhunderts etwa folgendergestalt:

I. Theil: Allgemeines über die Musik. Die eigenen Kapitelüberschriften des Verfassers lauten in dem Manuskript wie folgt: Was stellt die Musik dar? — Ton, Tonkünstler. — Erste Grundsätze der Musik. — Rhythmus, der Zug auf deutsch. — Von der Verschiedenheit des Ausdrucks der Intervalle und Akkorde. — Takt. — Harmonie, Disharmonie. — Dreiklänge. — Vierklänge. — Konventionell. — Koncert. — Kontraste. — Begleitung. — Vokalmusik ohne Begleitung. — Ist der Gesang beim Menschen entweder Natur oder blos Kunst oder beides zugleich! — Von dem Einfluß der Sprachen auf die Musik. — Kastrate. — Darstellung der Individualität. — Warum verschiedene Tonkünstler zu denselben Worten verschiedene Musik machen, auch wenn sie gleich vortreffliche Meister und die Worte die bestimmteste Leidenschaft sind. — Instrumentalmusik. — Instrumentalmusik beim Tanzen. — Komische Musik. — Höchste Vollkommenheit der Musik und wie der Zeitpunkt derselben festzuhalten. — Neuere italienische Musik. — Wo die Musik herrscht. — Wie die Regierung die Musik in einem Lande am besten pflegen und warten kann. — Man sieht schon aus diesen Überschriften, wie reich der Inhalt der ursprünglichen »Abhandlung« ist und wie er unzweifelhaft im Zusammenhang mehr wirken muß, als in seiner Zerrissenheit durch die Verwerthung in einem Roman. Überdies ist das Meiste durchweg originell, selbständig und bedeutend, unstreitig durchdachter und weitsichtiger behandelt, als andere Musikästhetiker des vorigen Jahrhunderts über Musik berichtet haben. An die eben angeführten Abschnitte reiht sich Heinse's Bemerkung an: »Alles bisher wurde geschrieben, ohne auf irgend eine Theorie der Musik Rücksicht zu nehmen, lediglich nach meinem Gefühl und Verstande. Jetzt will ich noch einige der berühmtesten musikalischen Werke durchgehen, nicht sowohl um verschiedene derselben zu widerlegen,

als vielmehr das vorhergehende zu bestärken oder zu verbessern und die etwanigen Lücken auszufüllen.« Es folgen dann, worauf schon hingedeutet wurde, geistvolle Kritiken einzelner Stücke des Rousseauschen Lexikons von Accompagnement bis Chronomètre. Leider sind dieselben nicht fortgeführt. Das Wichtigste dieser Kritiken wäre also in den dritten Theil unterzubringen zu den zerstreuten Bemerkungen.

II. Theil. Einzelkritiken über Musikwerke. A. Italiener. B. Deutsche, oder A. Kirchenmusik und B. Opernmusik. Hier wären die unten zu behandelnden Besprechungen aus dem Roman Hildegard durch vereinzelte Kritiken der Tagebücher zu ergänzen, die Heinse wohl nicht gerade anbringen konnte oder mochte, so vor allem von Palestrina's Improperien, Baj's Miserere, Leo's Morte d'Abel, Durante's Messa e Requiem, von Hassler's Psalmen, Gluck's Ballet Don Juan, Hasse's Requiem, Vogler's Castore e Polluce, Vogel's Démophon, Graun's Tod Jesu und anderen mehr. Material findet sich genügend vor, und wenn man auch im Ganzen annehmen darf, daß Heinse seine musikalischen Studien mit der Hildegard für abgeschlossen hielt — sein nächster Roman Anastasia betraf das Schachspiel — und die Tagebücher als erledigt und ausgenutzt betrachtete, so mag sich doch noch manches Bemerkenswerthe finden. Die schon gedruckten Notizen und Kritiken dagegen mit den geschriebenen über denselben Gegenstand zu vergleichen, würde überflüssige Arbeit sein, da der Dichter in den gedruckten jedenfalls die von ihm gewünschte Schlußredaktion gab.

III. Theil. Allgemeines. Dieser Theil würde außerordentlich reich an kürzeren Notizen und Bemerkungen sein, die sich in den einzelnen Werken, Briefen, Tagebüchern Heinse's befinden und meist allerdings nur als zusammenhanglose Aphorismen wirken, aber interessante Aufschlüsse über die musikalischen Ansichten des vorigen Jahrhunderts und über die Kunst überhaupt geben dürften.

Der Inhalt des Romans »Hildegard«, den wir nun auf seine musikgeschichtliche Bedeutung hin zu untersuchen haben, ist an sich so dürftig und werthlos, die Charakteristik der einzelnen Personen so schwach und oberflächlich, die Handlung so langweilig und uninteressant, daß es nicht nothwendig erscheint, nochmals näher auf den Roman als solchen einzugehen. Die ganze Geschichte dreht sich darum, daß ein für Italien begeisterter junger deutscher Musiker, der bei einem kleinen deutschen Fürsten in Diensten steht und Musikaufführungen an dessen Hofe leitet, eine junge vornehme Dame, die außerordentlich musikalisch ist, liebt und durch Musikunterricht und lüsterne Gelegenheiten so vertraulich mit ihr wird, daß dieselbe vor ihm und anderen Freiern nach Italien flieht, dort in Männerkleidung als Sänger und

Komponist Passionei reist, in Rom die Erstlingsoper ihres Lehrers »Achilles in Skyros« unter Passionei's Namen aufführt und von einem reichen englischen Lord in ihrem Geschlecht erkannt und geheirathet wird, während der ruhmbedeckte junge Komponist gleichfalls nach Italien kommt und eine seinem Stande mehr entsprechende bürgerliche Italienerin heimführt.

Die schon erwähnte Frau von Massow hat unzweifelhaft manche Züge zu der vornehmen Hildegard abgegeben, sowie sich Heinse selbst in dem jungen Musiker Lockmann schildern wollte. Heinrich Pröhle[1] hat in seinem vortrefflichen Aufsatze »Wilhelm Heinse's Leben und Schriften«, der Wieland und Heinse in engem Zusammenhang betrachtet, auf diese Frau mehrfach aufmerksam gemacht, die schon früher von J. G. Jacobi als »Venus von Massow« gefeiert worden war und zu der Heinse allem Anschein nach eine heiße Neigung besaß, wie er denn am 15. Febr. 1773 Gleim gegenüber äußerte, daß sie sich bei ihm in Quedlinburg, wo sie bei ihrem Vater wohnte, wohler befinde, als bei ihrem Ehemanne in Halberstadt. Hier lassen sich manche Ähnlichkeiten entdecken, die sich in der Hildegard wiederfinden und die Pröhle bereits erwähnt hat. Es sind Erinnerungen wie manche andere in dem musikalischen Roman, der ungeachtet aller Auswüchse im Ganzen doch die Luft der späteren Beamtenstellung Heinse's am kurfürstlich-mainzischen Hof athmet. Pröhle sagt mit Recht, »dem späteren Romane klebe doch ein gewisser kurmainzischer Zopf an«.

Einen wirklichen Werth besitzt Hildegard aber trotz allem in seinen reichen Erörterungen über musikalische Kunst und Kunstwerke. Diese Erörterungen ergeben sich zumeist aus den Vorträgen, die der junge Held des Romanes bei seinen musikalischen Aufführungen über die vielseitigsten zu diesem Gegenstand in Bezug stehenden Dinge hält. Lockmann hatte sich — wie es heißt — vorgenommen, bei jeder Musik, die er aufführen würde, seine Orchester- und Chormitglieder »allemal vorher mit dem Geiste des Ganzen und dann mit dem vorzüglichen Ausdruck einzelner Stellen recht vertraut zu machen, damit sie in Masse auf einen Zweck wirken, und er so endlich nach und nach das Ziel des Dichters sowohl als des Tonkünstlers erreichen möchte. Daß die von langsamen Begriffen es mit Muße überlegen könnten, wollte er das Wesentliche bisweilen zu Papier bringen, und es ihnen zum Abschreiben auch für die Zukunft mit nach Hause geben« — beides ernste und nachahmungswerthe Hülfsmittel zur Erziehung guter Orchester und Chöre. Desgleichen spricht Lockmann

[1] Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877.

alle diejenigen Werke, die er mit Hildegard und ihrer Familie am Klavier vornimmt, zuvor genau ihrem Hauptinhalt nach durch, und seine theoretischen Auslassungen rufen vielfach anregende und angeregte Gegenreden hervor. Der Roman wird dadurch mehr oder minder zu einem fortlaufenden Konzert mit bemerkenswerthen, wenn auch zuweilen etwas schulmeisterlichen Vorträgen. Es tritt allenthalben eine reiche Fülle von Kenntnissen zu Tage, und Manches wird tiefer, wahrer und treffender erfaßt, als sonst langathmige theoretische Entwickelungen vermögen. Aber auch hier ist nicht selten schöngeistiges Kunstgeschwätz überwiegend. An schlagfertigen Beispielen fehlt es ebenso wenig wie an gelegentlichen Widersprüchen. Die dürftige Handlung wird übrigens fast nirgendwo direkt durch eine Anwendung der musikalischen Werke selbst dramatisch belebt, und man kann sich nicht der Empfindung erwehren, daß manche Gespräche, besonders auch diejenigen anderen Inhaltes, als loses Flickwerk erscheinen oder mit den Haaren herbeigezogen sind. Man wird den Gedanken an Heinse's Tagebücher, aus denen er seine ihm druckreif scheinenden Notizen abschrieb, nicht los. Einmal geht er sogar so weit, eine Reihe Aphorismen zusammenhanglos hinter einander abzudrucken — »wilde, unbestimmte Phrasen über Lebensphilosophie«, wie er einsichtsvoll zugesteht.

Jedenfalls ist das Buch für Musiker und Musiktheoretiker lesenswerth. Es enthält manches Gesunde über Kunst und Kunstwerke, im Allgemeinen wie im Besonderen. Mit Nachdruck verficht Heinse den Grundsatz wahrer Kunst, daß ebenso wenig wie der ein Dichter ist, der alle Ästhetiken auswendig gelernt hat, auch Jemand, der die Regeln des Kontrapunktes oder Generalbasses verstehe, die ganze Musik inne habe. Poesie und Musik waren ursprünglich Eins. Nur durch Erfindung mehrerer und vollkommener Instrumente sind sie getrennt worden. Die Musik herrscht vorzüglich, wo sie ausdrückt, was die Sprache nicht vermag oder wo die Sprache zu augenblicklich ist. Sie sei, wenn er nicht irre, die Kunst durch gemessene Töne das Leben im Menschen und Alles, was sich in der Natur durch Ton und Bewegung äußert, darzustellen, ohne Metapher zu reden, dem Sinn des Ohres hörbar zu machen. Wie die Musik so beruhe die ganze Moral und endlich jede Kunst auf Verhältnissen. Die Musik sei als Liebhaberei betrachtet, mehr eine Sache für Frauenzimmer, als für Mannspersonen.

Diese durch das ganze Buch zerstreuten Grundansichten von Musik beweisen Heinse's ästhetischen Standpunkt, wie denn auch die später nachfolgenden Darlegungen und Aussprüche, die mühsam zusammengesucht und aneinandergereiht werden mußten, ein getreues

Bild von der künstlerischen Physiognomie unseres Dichters geben. Er verbreitet sich nach und nach über die weitesten Gebiete, oft mit einer Ausführlichkeit und Gründlichkeit, die Erstaunen erregt, um so mehr, da man sie an dieser Stelle nicht erwartet. Beherzigenswerth scheinen seine Vorschläge, die Konzerte zu wahren Schulen der Musik zu machen, und seine nachdrücklichen Worte zu Gunsten einer künstlerischen Pflege und Ausbildung der menschlichen Stimme beanspruchen ein hervorragendes Interesse. Der alte Baumeister Reinhold des Romans, in welchem Heinse seinen Freund Sömmering, den Anatomen, gezeichnet haben soll, singt das Loblied der Kastraten, indem er heftig Rousseau's moralischen Eifer dagegen bekämpft, und einigt sich mit Lockmann darüber, daß eine schöne, jugendliche, völlig ausgebildete Kastratenstimme über Alles in der Musik gehe, daß kein Frauenzimmer die Festigkeit, Stärke und Süßigkeit des Tons habe und so aushaltende Lungen, und daß die Diskantstimme immer die passendste für die Melodie bleibe, »die Stimme der Melodie soll vor allen anderen herrschen, und die hohen Töne herrschen über die niedrigen«. Hieran knüpft sich eine ausführliche Besprechung der Gesangskunst überhaupt, die in allen ihren Einzelheiten Beachtung verdient und auch heute noch nicht überflüssig geworden ist, keinesfalls aber von Gesangstheoretikern übersehen werden darf. Hildegard selbst, die als treffliche Sängerin geschilderte Kunstfreundin, verbreitet sich des Näheren über die Menschenstimme, die unstreitig das Wesentlichste bei der ganzen Musik sei. Später erhalten wir sogar genaue technische und anatomische Erklärungen, und Heinse's Beobachtungen sind denjenigen ziemlich ähnlich, die neuerdings Julius Stockhausen in seiner Gesangsmethode dargelegt hat. Auch er baut die Gesangstechnik auf Kehlkopf und Stimmritze, Lunge und Brustkasten, Zunge, Lippen, Gaumen und Zähnen auf. Vortrefflich ist die anatomische Schilderung Sömmering's über alles das, was zu einem guten Sänger gehört, die Heinse in einer Anmerkung zu einer längeren Unterredung über die Tonwerkzeuge und ihre Verwendung giebt. Sömmering's Autorität wird überhaupt mehrfach angeführt; sein befreundeter wissenschaftlicher Einfluß ist an vielen Stellen zu spüren und hat wohl mancherlei Anregung gegeben. Leider wird der Romanschreiber dadurch gar oft zum allzu gelehrten Naturforscher und Mathematiker, so auch indem er über Temperatur und Stimmung und über Tonverhältnisse spricht, was in langwierigster, störendster Weise geschieht. Sömmering's Porträt Reinhold tritt im Roman als ein Gegner der Instrumentalmusik und als Freund der Vokalmusik auf, in ähnlicher wenn auch weniger eingehender Weise wie in unseren Tagen Eduard Grell. Es heißt dort, Vokalmusik sei

verstärkte und verzierte Aussprache, Instrumentalmusik Nachahmung derselben. Musik überhaupt ohne Worte sei eine Sprache in lauter Vokalen und stehe an Nachahmung oder Darstellung der Natur weit unter jeder Sprache, sie habe gar keine Konsonanten und könne alle die Eigenschaften, welche diese ausdrücken, nicht bezeichnen. Bloße Instrumentalmusik sei oft nichts mehr, als ein leerer Ohrenkitzel, wie Tabak für Nasen und Ohren. Überhaupt habe man noch nicht einmal die Frage aufgeworfen, was unsre ungeheuren Orchester bei einer dramatischen Begebenheit eigentlich vorstellen und bedeuten. Etwa die harmonischen Wände der Scene? Oder die Nebengefühle der singenden Personen? Oder diejenigen der mithandelnden, oder des zuhörenden Publikums oder alles zusammen? Am wahrscheinlichsten wohl den Chor der Griechen, oder, wie schließlich die beste Antwort lautet: Das Orchester stellt das — Orchester vor. Hildegard und Lockmann vertheidigen energisch wenn auch ziemlich schwach die Bedeutung der Instrumentalmusik. Der Gesang spielt hier allerwärts die Hauptrolle. Über Begleitung in Deutschland und Italien werden sehr gute Bemerkungen gemacht. »Der Begleiter soll die Stimme nur führen wie ein junger Mann eine beherzte Dame, ihr den Pfad ausspähen bei mißlichen Übergängen und sie nicht behandeln wie Krüppel und Lendenlahme«. Auch über Manieren, Spielereien, Verzierungen, Kadenzen, besonders über deren Erkünstelei und Übertreibung fällt manches gute Wort.

Heinse's musikalischer Geschmack wendete sich vornehmlich den Italienern und besonders der Musik zu, die von Neapel aus ihren Ausgang nahm. Von den Italienern behauptet er, man müsse diesem sinnlichen, schwärmerischen Volke die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß es in der Musik — Erfindung und Ausführung zusammengenommen — obenan stehe. Aber er ist so überzeugt »als von seiner Existenz«, daß man weder italienische Musik noch Poesie noch Malerei vollkommen oder richtig verstehen und genießen könne, ohne in Italien gelebt zu haben. Für die dortige Oper und die heutzutage ziemlich vergessenen Jomelli, Traetta und Majo hat er eine Verehrung, die nicht immer Maß und Worte finden kann und vor der die meisten übrigen Leistungen der Zeitgenossen in Schatten stehen. Allerdings litt Heinse leicht an Überschwenglichkeit und Übertriebenheit im Lob und im Tadel, wie die Briefe an Gleim fast Seite für Seite beweisen. Doch ist er, beiläufig bemerkt, nicht der einzige Deutsche des achtzehnten Jahrhunderts in der übergroßen Anerkennung Jomelli's gewesen. Ein anderer deutscher Dichter und Musiker, der sich gleichfalls mit Musikästhetik beschäftigte, der Hohenasperg-Schubart, versicherte mit gleicher Überzeugung, es sei gar nicht

denkbar, daß dieser Tondichter jemals in Vergessenheit gerathen könnte.

In früheren Jahren scheint Heinse's Vorliebe zur italienischen Musik nicht so stark gewesen zu sein. Er schreibt über Halberstadt an Gleim in dem mehrfach angezogenen Briefe, daß dort »der sich immer besinnende Müller (Domorganist?) und der sich bewundernde Scharnbeck, oder wie er sonst heißen möge und Sachse und die Jungfer Klökern und noch viele andere den Ohren eine beinahe italienische Musik machten und es einem gar nicht übel nähmen, wenn man sage, das Herz empfände nicht viel dabei.« Durch seine italienische Reise wurde dies vermuthlich anders. Wohl klagt er einmal in der Hildegard darüber, daß in Italien jetzt die Musik fast nur Mode geworden sei, man wolle immer neue Manieren, Floskeln, und der große Haufe möge über das Ganze eines Stückes nicht nachdenken, weshalb auch die heutigen Opern der Italiener meistens im Großen nicht viel werth seien. Ja, in einem Briefe an Fr. Jacobi aus Rom, den 9. Januar 1782,[1] gesteht er, die römischen Opern und Schauspiele seien ihm bis jetzt sehr zuwider, die Musik sei meistentheils Schlendrian oder mittelmäßig, nachdem er schon vier Monate vorher an denselben Jacobi geschrieben hatte,[2] er habe, was Musik betreffe, noch kein Venedig wieder gefunden. Und Venedig ist denn auch, nebst Neapel, derjenige Platz gewesen, wo Heinse die eifrigsten Musikstudien getrieben hat. Er war in Venedig den 21. November 1780 angekommen und schrieb gleich am folgenden Tage an Fr. Jacobi:[3] »Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele, wie die Musik; und es ist, als ob der Ton mit ihr von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr.« Wie sehr Heinse den Äußerungen der venetianischen Kunst nachging, beweist sein späteres Geständniß, er sei nur mit zwei Louisd'or nach Venedig gekommen, wovon er den einen für einen neuen Hut und Opern und Komödien und andere Lustbarkeiten sogleich ausgegeben habe, und in einem anderen Briefe an Jacobi schreibt er, in die Opern könne er nicht so oft gehen, als er gern möchte, und er spare sich an seinem »Maule« die Woche nur ein Paarmal ab. Dieser Brief vom 26. Januar 1781 ist überhaupt bemerkenswerth für Heinse's musikalische Genüsse in Venedig. Seine unaussprechliche Lust dort sind hauptsächlich die Sirenen-Kehlen. Wer sagt, in Italien sei keine Musik mehr zu Hause, der müsse wenigstens Venedig entweder mit halbem oder zu großem Ohr, oder unter einem äußerst ungünstigen Gestirn durchgereist sein.

[1] Sämmtl. Schriften. IX, S. 151.
[2] Ebendas. IX, S. 145.
[3] Ebendas. IX, S. 72.

Er ist entzückt von den Sängerinnen im Vergleich zu den deutschen — »aber mit unsern Sängerinnen dürfen wir uns wahrhaftig nicht so erschrecklich brüsten« — den Orchestern, den musikalischen Stiftungen, den Operntheatern, den Kastraten (Pacchierotti) und den Ballets. Desgleichen schwärmt er in einem Briefe vom 21. Februar 1781 an Jacobi, von einer Oper von Bertoni (1725—1813), dem »vortrefflichen Maestro des Waisenhauses *delle Mendicanti*« und am 7. März von Sarti's Oper Giulio Sabino, von der er späterhin einige Stücke nach Düsseldorf schickt und brieflich eine genaue Inhaltserläuterung giebt. Auch des Maestro des Ospedaletto Pasquale Anfossi (1736—1797), des Schülers Piccinni's, wird gedacht und eine Arie von ihm eingeschickt, und Galuppi und Hasse werden erwähnt. In Rom (März 1782) lernte er dann die Sixtinische Kapelle kennen und vertiefte sich immer mehr in die italienische Kunst, hier vornehmlich auch in die Kirchenmusik. Ja, er dachte daran, ganz in Italien zu bleiben, und faßte den Plan, von dort aus von Monat zu Monat einen italienischen Merkur oder, wie das Journal später heißen sollte, eine »italienische Bibliothek nebst Nachrichten von Kunstsachen« herauszugeben, worin für die Musikliebhaber besonders Opernscenen aus den mit dem meisten Beifall ausgezeichneten Opern besorgt werden sollten — woraus allerdings, wie vorauszusehen war, nichts wurde. Die größten Genüsse fand Heinse endlich in Neapel, wo er sich im Juli und August 1782 aufhielt. Er nennt diese Stadt den »Lustort der Sirenen«, behauptet, neapolitanische Musik gehe über alles, und hält es für einen wahren Jammer und Verlust, daß die größten neapolitanischen Tonkünstler so frühzeitig starben, wie Pergolesi, Vinci, Leo, Majo. Jeder zweite Lobspruch beinahe handelt im Verlaufe der »Hildegard« von den Neapolitanern. Hat er irgendwo Händel, Gluck, Hasse, Allegri ausgezeichnet, so muß es gleich wieder dazu heißen, »nur bei den letzteren von minderer Schönheit und Mannigfaltigkeit als bei den Neapolitanern«. Die neapolitanische Musik von den mittleren Zeiten Jomelli's an, »die einen edeln freien Gang und bei heftigen Leidenschaften einen kühnen Flug nimmt«, bezeichnet ihm das klassische Zeitalter der Musik. »Die Schönheit der Melodie drückt das höchste Ideal edlen freien Lebens aus.«

Sehen wir uns nun einmal auf Grund der Hildegard an, welche Werke italienischer Tonmeister Heinse kennen und schätzen gelernt hat.

Von den Musikwerken des siebzehnten Jahrhunderts wird das bekannte neunstimmige Miserere (51. Psalm) von Gregorio Allegri († 1652) eingehender besprochen, das Heinse-Lockmann in der Sixtinischen Kapelle zu Rom zweimal mit den besten Stimmen aufführen hörte,

und das ihn bis zu Thränen rührte. »Dies wird bewirkt durch die Einfachheit der Harmonie« — sagt er — »den breiten Umfang derselben bis zu drittehalb Oktaven und die Verwickelung und Auflösung der Stimmen; auch dadurch, daß meistens blos die Länge und Kürze der Sylben und der Sinn der Worte den Takt ausmacht oder vielmehr, daß man das, was wir Takt nennen, fast gar nicht merkt.« Die genaue Erklärung des trefflichen Musikstückes, dem, »was Wirkung betrifft, keine andre Musik ihrer Art den Rang streitig« macht, beweist, daß sich Heinse in Rom genaue Notizen über dasselbe aufgezeichnet hat, denn es war zu seiner Zeit verboten, das Miserere zu kopiren, und die Ausgabe von Burney vom Jahre 1784 wird er schwerlich schon gekannt haben. Meisterhaft hat Heinse den Inhalt des frommen Werkes in den kurzen Worten wiedergegeben: »Schauder der Reue, Auf- und Niederwallen beklommner Zärtlichkeit, Hoffnung und Schwermuth, Seufzer und Klagen einer liebenden Seele. Das Zusammenschmelzen und Verfließen der reinen Töne offenbart das innere Gefühl eines himmlischen Wesens, welches sich mit der ursprünglichen Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es Schulden trennen.«

Von Palestrina († 1594), den er den Patriarchen der Kirchenmusik nennt, behandelt Heinse nur ein kleines Kirchenwerk »*Fratres, ego enim accepi a Domino*«, das er in der Peterskirche zu Rom gehört hat, »unsichtbar hinter einem Gitter, so daß die Harmonie dadurch noch mehr zu einem ganzen wurde, welches in seinen Windungen und gleichsam verwirrtem Dialog von Chören das Geheimnißvolle der Handlung und die Gefühle gläubiger Christen dabei vortrefflich darstelle«.

Von anderen Kompositionen des Miserere entwickelt er eingehend dasjenige von Leonardo Leo (1694—1746), dem Lehrer Jomelli's, welches für Neapel dasjenige sei, was das hundert Jahre ältere von Allegri für Rom, und zwar wird von Leo behauptet, »er habe die höchste Kunst und deren ganzen Reichthum in seiner Gewalt, sein Werk gleiche in seiner Art der Arbeit am Torso des Herkules, es sei eine erhabene Einheit, die wie ein Strom von unzählbaren reinen Quellen und Bächen immer mehr anschwille und in Wonnefluthen und Strudeln bald die Herzen herumtreibe, woraus Entzücken entstehe und ein neues Leben komme.« Es sei Wein, während Allegri's Miserere blos Traube oder Most bedeute. Jomelli's berühmtes Miserere (oder Pietà Signore), das kurz vor dem Lebensende des Künstlers entstand, wird hingegen ziemlich kurz abgethan. Lockmann tadelt die italienische Sprache, die »lingua volgare«, statt der lateinischen Worte für den feierlichen Psalm und

findet seinem Gefühl nach wenig Lebendiges mehr darin, aber sehr viel einschneidende Kunst der Harmonie. Es ließe sich mit den großen klassischen Werken der Kirchenmusik, seinem *Requiem aeternam* und seinem erhabenen erschütternden *Benedictus domini Deus Israel* für die Peterskirche zu Rom, was Vollkommenheit betrifft, in gar keine Vergleichung stellen. Auch Sarti's Miserere wird nur flüchtig vorgenommen, doch nennt Lockmann es ein Meisterstück der neuern Kirchenmusik, worin das alte vortrefflich mit dem neueren vereinigt wäre. Freilich wird hinterher die Übertragung des neueren italienischen Theaterstils in die Kirche, worin man besonders ausschweifend in Venedig sei, im Hinblick auf die erhabenen Psalme des Benedetto Marcello oder auf Allegri's und Leo's Musik heftig abgewiesen. Zierlich könne man wohl sein, aber es dürften keine Luftsprünge und Seiltänzereien vorkommen.

Eine sehr gute Charakteristik Heinse's ist diejenige, die sich auf den früh verstorbenen Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736) bezieht. Die Besprechung beginnt mit einer Vergleichung der von ihm zu Metastasio's Olimpiade geschriebenen Musikstücke mit der von Jomelli komponirten Oper, und treffend heißt es, daß die Komposition von Pergolesi einem schönen Gemälde von Raphael gleiche und in ihrer Einfachheit wahrer und keuscher bleibe, als die von Jomelli, in welcher schon Übertreibung und nicht genug Wahrheit — ein bemerkenswerthes Zugeständniß Heinse's — inzwischen weit mehr Fülle von Musik sei. Bei Pergolesi wird die Natur in ihrer nackten Unschuld, seine schäfermäßige Form und Ausdruck, das Fehlen der höheren, durchgearbeiteteren Kunst und Menschheit aufgeführt. Jomelli's Schönheiten seien von edlerer und höherer Natur, die Formen weit kräftiger, gebildeter, athletischer. Von dem bekannten Stabat Mater Pergolesi's, das alle Werke Jomelli's, das berühmte Miserere nicht ausgeschlossen, überdauert hat, sagt Heinse prophetisch, daß es das Wichtigste sei, was wir von ihm haben, »und dies wird auch noch lange bleiben.« Es sei ein Meisterstück in seiner Art und originell, gehöre unter die klassischen Werke der Kirchenmusik und sei ganz gemacht für ungeheuchelte Christen. Es liege wunderbar viel christliches Gefühl darin. Auch die Kantate Orfeo von Pergolesi erfährt große Anerkennung, und sein Salve regina, das er kurz vor seinem Tode für schwärmerisch fromme Lazzaroni und ihre Weiber, Söhne und Töchter schrieb, findet eine eingehende warme Beurtheilung, obwohl der Komponist im Vergleich zu Majo kleinlich und ängstlich genannt wird. Es ist kein großer Stil, aber ein äußerst darstellender bis ins Feinste. Zu seiner Zeit war man noch nicht so weit in der freien Schönheit von Melodie und Harmonie ge-

kommen. Daß Heinse große Verehrung zu Pergolesi besaß, bekundet auch an anderer Stelle der Eingang zu Laidion.

Von Niccolo Jomelli's (1714—1774) 44 namentlich bekannten Opern sind die meisten der während seines vierzehnjährigen Aufenthaltes als Hofkapellmeister in Stuttgart (1754—1768) entstandenen Werke bei dem Theaterbrand von 1802 untergegangen. Heinse weiß uns zu berichten, daß der Herzog von Württemberg als einzige von den Opern, die Jomelli für seine Feste schrieb, die Olimpiade herausgeben ließ — »durch wessen Schuld die anderen zurückgeblieben seyn mögen?« — und geht auch auf eine Anzahl der übrigen näher ein. Die Olimpiade, aufgeführt 1761 zu Stuttgart, eine der berühmtesten Opern Metastasio's, an der, wenn auch vielfach nur scenenweise, seinerzeit die besten Meister ihre Kunst versuchten, wird im Ganzen wie im Einzelnen ausgezeichnet. »Jomelli erscheint hier in der Fülle seiner Kraft.« Seine Bearbeitung des vielfach komponirten Duettes: »*Ne' giorni tuoi felici*« wird über die gepriesene Arbeit von Paesiello gesetzt, dessen Musik dazu unter den neueren man für die schönste halte. Die Arie »*Se cerca se dice*« zählt der Autor unter das Vortrefflichste der italienischen lyrischen Bühne überhaupt. Von der 1763 in Stuttgart aufgeführten »Didone abbandonata«, in welcher Jomelli den nicht immer genügenden Text des Metastasio selbst als Dichter ergänzt haben soll, wird im Ganzen nicht viel Aufhebens gemacht, obwohl es heißt: »Der Herzog von Wirtemberg muß diese Oper wohl für eine der besten von Jomelli halten, da er sie jüngst bey Anwesenheit des Großfürsten von Rußland hat aufführen lassen.« Jomelli's »Vologeso« nach der sehr glücklichen Dichtung von Apostolo Zeno gilt dem Verfasser als durchaus meisterhaft gearbeitet; aber eigentliches Genie und Darstellung voll Gefühl herrsche vorzüglich nur in zwei Scenen. Sein Fetonte — der Einfall, den Sturz Phaetons, Himmel und Erde und die Elemente in Brand auf dem Theater vorstellen zu wollen, wird lebhaft bespottet, obwohl schon 1632 eine Oper Phaeton aufgeführt und auch Graun eine solche komponirt hatte — erfährt sehr scharfe Verurtheilung, namentlich was den Text angeht, es sei gewiß das albernste Bretterspiel, durchaus ohne Verstand und Empfindung, der große Tonkünstler hätte sein Genie dabei mißbrauchen müssen, der Herzog habe ein glänzendes Feenspiel zum Erstaunen der guten Schwaben für Augen und Ohren geben wollen. Dagegen gehört »Cajo Fabrizio« wieder unter die guten Werke von Jomelli, besonders was die beiden von ihm für die Sängerin Dorothea Wendeling komponirten Arien der Giunia betrifft; manches in der Oper aber sei von Giuseppe Colla, dem Mann der Bastardina gesetzt. Heinse gesteht »mittelmäßige Arien im

ersten Akt« von Jomelli zu. Irgendwo wird zugegeben, daß Jomelli, Sarti und andere wahrscheinlich ihr Heroisches, wodurch sie sich auszeichnen, Deutschland und dem Norden zu verdanken haben. Aber wenn wir andernorts wieder lesen, daß Jomelli's klassische Scenen das ersprießlichste Studium für Sänger seien, da dieser Meister das Ausschweifende, Willkürliche der Sänger und Sängerinnen am allerwenigsten fördere, weil er am allerwenigsten die gewöhnlichen Phrasen schreibe, so wissen wir, daß es mit dem gelegentlichen Tadel nicht so ernst gemeint ist. Jomelli's Oper Armida abbandonata (1770), die das Publikum des San-Carlo-Theaters in Neapel kalt ließ, hält Lockmann für eine der besten unter allen italienischen Opern, für die schönste Rhapsodie aus dem befreiten Jerusalem des Tasso, die ein großes reiches Ganze für die lyrische Bühne mache. Es gleiche einem Gewitter in schönen Frühlingstagen, das mit fürchterlichen Blitzen und Wetterschlägen schnell vorüber rolle. Es sei wenig Pracht und Pomp darin, aber Melodie und Rhythmus und Begleitung, die so rein und scharf und schön und sicher die Gefühle darstelle wie die Kunst des Praxiteles oder eines Apelles die Formen und Gestalten auserwählter Menschen. Der zweite Akt gehört nach seinem Gefühl unter das Allerhöchste der Musik. Dagegen wird von Jomelli's Oper Demofoonte (1772), die er kurz vor seinem Tode in Musik gesetzt habe, gesagt, es sei ein netter, aber meistens zu gelehrter und künstlicher Stil und wenig Natur darin, doch habe er die Hauptscene, wie gewöhnlich, am meisterhaftesten bearbeitet. Bei der Ifigenia in Tauride 1771, die Jomelli später als Majo komponirte, wird vor allem der Opernmacher Verazi wegen seines kläglichen Textes getadelt. — »Schade daß zwei der größten Tonkünstler ihr Genie daran verschwendet haben. Aber die Musik selbst? Es ist ein wahrer Ohren- und Seelenschmaus, den alten großen Jomelli am Ende seiner Laufbahn den Zauber des himmlischen Genius Majo bekämpfen zu sehen. Neapel hatte gewissermaßen zum Vortheil des letzteren entschieden und der Alte, wie man sagt, sich darüber zu Tode gegrämt.« Auch Lockmann giebt indessen Majo seine Stimme und vergleicht beide Werke eingehend mit einander. Von Jomelli's Kirchenkomposition wird außer den angeführten die Messe aus *D*dur aufgezählt, die mit Hoboen und Hörnern durchaus für ein Freudenfest bestimmt und ein schönes Werk des Meisters sei, aber noch weit von seiner Todtenmesse abstehe. Auch eine Chaconne, die Jomelli für den Ballettänzer Vestris schrieb, findet Erwähnung, und es heißt von ihr, sie würde noch lange unübertroffen bleiben, so erhaben sei sie in ihrem Rhythmus und so reizend in ihrer Melodie, ihm gleichsam noch ein lebendiges Bild von dem unvergleichlichen Tänzer.

Neben Jomelli rechnet Tommaso Traetta (1727—1779), »der wie ein Zeus den tragischen Wetterstrahl schleuderte, vor zwanzig Jahren in Deutschland«, bei den Italienern aber nun vergessen sei und von Hildegard-Passionei wieder von den Todten auferweckt werden muß, zu den Lieblingen Heinse's. Seine Sofonisbe di Verazi 1762 erfährt als eines seiner besten Werke großes Lob; der Ausdruck des Künstlers wird entschieden vortrefflich genannt, ganz Natur, so rein, daß nicht zu denken ist, wie er besser sein könnte. Außerdem enthalte es schöne neue Melodie, schöne neue glänzende Begleitung, gründliche, passende, abwechselnde Harmonie. Kurz, Traetta zeigt sich hier als ein wahres großes Originalgenie, das in der Musik als Erfinder dasteht und andere geleitet hat. In der Einzelbeschreibung der Oper wird das Lob immer überschwenglicher. Die Worte Muster, klassisch, allerhöchst, göttlich jagen sich. »Er trifft auf ein Haar den Ton von Traurigkeit, Schauder, Schrecken, kühnen Entschlüssen, Übergängen aus einer Leidenschaft in die andere und besonders von dem Leiden edler Seelen.«

Auch Traetta's Ifigenia in Tauride (Text von Coltellini mittelmäßig) findet viele Lobsprüche und eingehende Besprechung. Traetta wird als der Vater gewisser Bravourarien gepriesen. Aber es fehlt doch auch nicht an Tadel. »Wenn Traetta es trifft, so ist er der wahrste und gleicht dem Tizian in seinem Kolorit. Schade nur, daß dies so selten geschieht und er eine solche Menge Chocoladenarien gemacht hat!« Traetta's Antigone (1772), zehn Jahre nach Gluck's Orfeo für die Gabrieli in Petersburg geschrieben, soll die Art Gluckischer Musik im höchsten Adel der Natur und zur höchsten Schönheit gebildet zeigen (Text von Coltellini nach Sophokles). Sophokles sei ohne Vergleich lebendiger als der Italiener, aber Antigone wird durch Traetta's Zauber eine tragische Person. Traetta sei wahrhaft erhaben und greife bis ins Innerste. Aber auch hier gesteht Heinse doch zu, was ja den Schattenpunkt aller italienischen Opern bildete, daß Dichter und Komponist zu sehr eine Rolle geschrieben und vorzüglich für die Antigone gearbeitet und sie den Reizen der Gabrieli zum Opfer gebracht haben. Diese Musik — sagt er — nebst der Poesie ist so Accent und Ausdruck der Natur, daß sie bei allen Völkern und in allen Zeitaltern (!) ergreifen und rühren muß. Die Musik zu dieser Oper sei ohne Zweifel Traetta's Meisterstück. Lockmann kennt nichts Vollkommneres im ganzen Reiche der Musik! Traetta's Dido dagegen enthält nach Lockmann's Ansicht wenig Vortreffliches außer dem Schlusse. Er bricht in die Klage aus: »Jammerschade, daß dieser Meister immer um's Brot arbeiten und so viel mittelmäßiges Zeug mit unterlaufen lassen muß.«

Von Nicola Piccinni (1728—1800), dem berühmten Rivalen Gluck's in Paris, wird »Didon, Tragédie lyrique en trois Actes (1783)« als Piccinni's Meisterstück durchgegangen, der italienischen als neue Pariser Musik gegenübergestellt, aber trotz alles Lobes unter Jomelli's Dido gesetzt, wenn auch der Text Marmontel's über denjenigen von Metastasio erhoben wird. Piccinni's 1760 in Rom mit beispiellosem Erfolg aufgeführte Opera buffa »Cecchina« oder »La buona figliuola« gilt als »etwas leichtes«, als etwas für die Hofsängerinnen und Hofsänger, und was man wahrscheinlich beinahe schon vergessen habe, wobei mit gewisser Geringschätzung auf die Gattung der komischen Oper überhaupt herabgesehen wird, die Erfindung der Finalen in der neueren Opera buffa indessen, deren erste bekannte sich gerade in diesem Werke von Piccinni finden, als eigenartig besprochen werden. Die Finalen von Sarti, Paesiello und Cimarosa seien Meisterstücke. Außerdem findet noch eine »prächtige Messe in hohem Styl« von Piccinni Erwähnung, welche dieser jüngst für die spanische Kirche zu Rom gesetzt habe, als man ihn zum Kapellmeister an derselben ernannt hatte. Ein gelegentlicher Tadel Piccinni's, der seinen Cato wie einen Kastraten gurgeln lasse, statt seinem rauhen Charakter nur einen geringen Umfang von Tönen zu geben, ist bezeichnend für Heinse's Ansicht vom musikalischen Ausdruck. Ebenso wird bemerkt, daß Sarti den Kaiser Titus im Giulio Sabino verfehlt habe.

Von dem damals noch lebenden Giuseppe Sarti (1729—1802) finden wir die auch brieflich an Jacobi genau analysirte Oper Giulio Sabino besprochen, die während des Karnevals von 1781 im Theater S. Benedetto zu Venedig aufgeführt und dort von Heinse gehört wurde, wie aus der Beschreibung der Vorstellung, bei der Lockmann »süße Thränen weinen« sah, hervorgeht. Heinse war von Ende November 1780 an acht Monate in Venedig. Pacchiarotti war Giulio Sabino und die Pozzi machte die Epponina. Text und Musik werden gleicherweise gelobt, Sarti hat sich hier durch einige Stellen zu den ersten Meistern der Kunst aufgeschwungen.

Antonio Maria Gasparo Sacchini (1734—1786) wird als der erste angesehen, der den lieblichen Styl der neueren italienischen Musik eingeführt hat, nächst seinen zwei berühmten Schulfreunden Piccinni und Guglielmi — alle drei waren Schüler Durante's und sind noch nicht so weichlich und zierlich wie Paesiello und Cimarosa. Seine Tragédie lyrique en trois actes »Renaud«, französische Übersetzung für Paris 1782, welche die Aussöhnung der Armida mit Rinaldo nach Tasso behandelt, wird gelobt, aber auf Gluck'sche Einflüsse zurückgeführt und dessen Werk keineswegs gleichgestellt. Die Musik sei rein, neapolitanisch schön durchaus, nichts beleidige oder greife zu

rauh an, sie mache Vergnügen, ergreife aber selten und erschüttere fast nie. Sich in den geschmeidigsten Melodien und Harmonien, an den süßen Tönen schöner Kehlen zu weiden, scheine immer Sacchini's Zweck für die Zuschauer gewesen zu sein. Dagegen wird Traetta's Il Trionfo d'Armida mager befunden »mit nur einer vortrefflichen Scene«, wie denn überhaupt die älteren Opern fast alle blos so bearbeitet seien, daß eine oder zwei Gruppen wie Gemälde hervorspringen, das Übrige ist Ausfüllung — »jetzt unerträglich« — um in den Logen dabei spielen zu können.« Auch Antonio Salieri's (1750—1825) Armida sei nur gute italienische Musik, nichts Neues und wenig Vorzügliches, er habe viel bessere Werke hervorgebracht. Vincenzo Righini (1756—1812), der jüngst denselben Text von Coltellini, jedoch nur im Auszuge, zu Wien bearbeitete und einige Scenen von anderen Meistern einschaltete, übertreffe ihn bei den Hauptscenen, habe neue Melodie, neue Begleitung und sei zuweilen stark im Ausdruck.

Außerordentlich Günstiges weiß Lockmann-Heinse über den jungen Neapolitaner Francesco Majo (1745—1774) zu sagen, den er den himmlischen Genius der Musik nennt, der in einem kurzen Zeitraum den größten und bewundertsten Meistern seiner Zeit den Rang ablief und leider zu früh Italien und Europa durch den Tod entrissen ward. Man nennt sein Salve regina göttlich, nichts könne schöner sein, es sei das Höchste. Bei der Besprechung des Dixit wird Majo's Leben, Geist und Grazie unter ernsten Kirchenvätern mit Silberbärten gepriesen. Er stehe an Schönheit weit über Pergolesi. Im weiteren Verlauf des Romans erfahren wir, daß Majo Lockmann's »Liebling« ist, er sei ein wahrer lebendiger Quell von natürlicher Melodie und Harmonie und durchaus das glücklichste Original, kein anderer Tonkünstler erwecke eine solche Heiterkeit in seiner Seele. Seine Oper »Montezuma« wird sehr günstig besprochen. Das Heroische herrsche durch das Ganze, und in dieser Art seien darin von dem jungen Tonkünstler klassische Sachen, die, soviel er wisse, ihres Gleichen noch nicht haben, der junge Majo überblende alles. Vor allem hebt der Kritiker das Neue, jugendlich Schöne und Blühende hervor. An einer andern Stelle wird Majo im Gesange weit über Gluck gesetzt. Von »Alessandro nelle Indie« wird berichtet, daß es ein Duett zwischen Poro und der Cleofide: »*Se mai turbo il tuo riposo*« enthalte, dessen Melodie reiner Engelsgesang sei, besonders durch die halben Töne bei der letzten Stelle (?). Majo's Anfangswerk, seine erste Oper zu Rom »Demofoonte« erfährt gleichfalls großes Lob, und der Autor erzählt bei dieser Gelegenheit, daß Sarti 1783 in Rom, etwas über 20 Jahre später, an demselben Theater

eine Arie aus Demofoonte »*La dolce compagna vedersi rapire*« als sein Eigenthum habe singen lassen, ohne daß die Italiener den Diebstahl entdeckt hätten. Sehr bezeichnend für Heinse's Kunstanschauung scheint mir der Vergleich Majo's mit Correggio, dessen vielfache Gefühlsübertreibung und Süßlichkeit neuerdings auch richtiger beurtheilt wird.

Domenico Cimarosa (1749—1801) figurirt mit einer komischen Oper »Il convito«, die als die neueste und angenehmste unter mehreren seiner schnell verfertigten Opern ausgewählt wird, und hat nach Heinse's Worten ganz den leichten, lachenden Genius, der sich dem Grotesken anschmiegt. Es sei eine wahre Erholung, viel denken dürfe man dabei nicht, man überlasse sich nur, wie in der heißen Zeit, einem kühlen Lüftchen, das einen fächelt: ein Zeitvertreib für Müde und Erschöpfte, die nichts aus sich hervorbringen wollen oder können.

Schließlich finden auch die fleißigen Padri Martini (1706—1784) zu Bologna, Vallotti (1697—1780) zu Padua und Zuccari zu Assisi als die größten neueren Kirchenkomponisten in Italien Erwähnung, deren Musik strenge, heilig sei und der ehrwürdigen der unsterblichen Palestrina und Marcello gleiche. Die Kirchenmusik ist aber nach Heinse's an anderer Stelle geäußerter Meinung viel allgemeiner als die Musik der Oper, welche weit mehr ein Werk des Genies sei und einzelne Menschen und deren Leidenschaften darstellen soll. Von zeitgenössischer italienischer Musik sind dem Verfasser noch Viotti's Violinkonzerte und Lieder von Millico bekannt.

Aber es waren doch nicht ausschließlich die Italiener, für die sich Heinse begeisterte, wobei wie gesagt auch alte vergessene Kirchenkomponisten wie Palestrina wieder hervorgesucht wurden, sondern in gleichem Maße auch deutsche Musiker, auf deren hohe Bedeutung er aufmerksam machte in Zeiten, wo dies gerade der Vorliebe für italienische Kunstschöpfungen entgegen sehr nothwendig wenn auch zuweilen undankbar war. Für die Anerkennung, die zum Beispiel Gluck in Deutschand fand, ist Heinse unstreitig sehr wirksam gewesen. Aus einem seiner Briefe an Sömmering[1] läßt sich ersehen, wie schnell der eben erschienene Roman Hildegard die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog, was gleichzeitig ein Brief F. H. Jacobi's an Sömmering bestätigt;[2] und wie theilnahmvoll die darin enthaltenen Berichte über Musik in Berlin aufgenommen wurden. Heinse schreibt am 31. Januar 1796: »Sander meldete mir vom 12. dieses, daß den

[1] Rud. Wagner, Sam. Thomas von Sömmering's Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen. Leipzig, Leopold Voss. 1844. I, S. 358.

[2] Ebendas. I, S. 48.

18. Gluck's Alceste im Italiänischen in dem großen Opern-Theater aufgeführt würde, und daß man meine Beurtheilung derselben, nebst dem (verzweifelten) Anhange über deutsche Art und Kunst dem König in die Hände, bei dieser Gelegenheit spielen wollte; und daß ich das Verdienst haben sollte, den Berlinern eine Nationaloper zu schaffen. Man hat meine Beurtheilung bei den Proben mit Gluck's Musik verglichen, um recht sicher zu gehen, und sie durchaus richtig befunden. — Was nun weiter geschehen ist, weiß ich nicht. Tüchtige Sensation müssen manche Stellen gewiß gemacht haben.« Der »verzweifelte« Anhang, dessen Anfang Heinse in Parenthese beifügt, war eine sehr heftige Anklage der schlechten Musikpflege in Deutschland, wobei gerade die Großen nicht gut fortkommen. Lockmann sagt, die Produkte der Kunst müßten in Deutschland wie das Unkraut wachsen; da sei keine Pflege und Wartung, und sie gingen selten ins wirkliche Leben über. »Das, was man bei uns gute Gesellschaft nennt, der Hof und der Adel, und die Gelehrten selbst, welche alle, gleich der Frühlingssonne, sie erziehen und zur Reife bringen sollten, bekümmern sich wenig um sie, betrachten sie als unnütz, als bloßen Zeitvertreib, und haben sie niemals zur eigentlichen Beschäftigung gemacht, um echten guten Geschmack an ihnen zu gewinnen. Kurz, wir sind Barbaren für alle Arten von Schönheit. Es scheint, als ob für die Künste, die sich mit ihr beschäftigen, da eine Grenzscheide gezogen wäre, wo die Sprachen aufhören, die von der lateinischen abstammen; Sitten und Regierung sind ihnen da zuwider. Alles Vortreffliche derselben wächst in Deutschland wild für sich auf: und die Fremden nehmen heraus, was das beste ist, oder was sie für gut befinden . . . . . In der Musik werden nur Sänger und Geiger, nicht gebildet, sondern bezahlt, wenn sie da sind. Die Komponisten kritisiert man nur. Unsre größten wurden von Engländern, Italiänern und Franzosen versorgt.« Und in der That, es stand damals schlimm genug um den Respekt vor der Musik in Deutschland. Goethe, der allumfassende Heros, ist das redendste Beispiel von der mangelhaften musikalischen Bildung dieser Zeit. Denn wenn es auch durch übereifrige Monographisten versucht wurde, ihn gleichfalls in dieser Beziehung als Phänomen darzustellen und seine wenigen zerstreuten Notizen zu sammeln, so wissen wir doch durch ihn selbst (Geständniß an Zelter 1820), wie wenig ihm im Grunde die Musik war, und wenn hierbei auch Einiges auf Rechnung der Naturanlage des »Ton- und Gehörlosen, obgleich Guthörenden«, der »jeden großen Genuß in Begriff und Wort« verwandelt, zu setzen ist, so liegt der Thatsache, daß dieser hervorragende Mensch, dem nichts fremd und ohne Interesse

war, im Zeitalter Mozart's und Beethoven's, nach den Kunstäußerungen Händel's, Bach's und Gluck's im Großen und Ganzen doch unempfänglich für die Bedeutung der Tonkunst und ihre großen Offenbarungen blieb, die allgemeine Unbildung zu Grunde.

Bei dem allgemeinen Mangel an musikalischer Erziehung und vor Allem bei der damals in Deutschland üblichen nationalitätslosen Unterdrückung der deutschen und Bevorzugung der französischen und italienischen Musik,[1] erfreut Heinse's mannigfach hervortretender Eifer zu Gunsten der deutschnationalen Kunst höchst angenehm, und es ist nur zu bedauern, daß er nicht noch schärfer und erfolgreicher in dieser Beziehung vorgegangen ist. Bemerkenswerth ist die Thatsache, daß an mehreren Stellen seines Romans darauf hingewiesen wird, wie eine Einführung der deutschen Sprache in die Oper wünschenswerth sei. Hildegard sagt von Gluck, sie wisse nicht, wie sie sich darüber ausdrücken solle, daß ein in der musikalischen Welt so hervorragender Mann außer einigen Kleinigkeiten nichts für sein Vaterland, dessen Stolz er ist, nichts für die deutsche Sprache schreibe und wer eigentlich die Schuld habe, ob er selbst, oder die Fürsten, die Dichter, das Publikum, worauf Lockmann seine geharnischte oben auszugsweise mitgetheilte Rede hält. Nach der Vorführung von Lockmann's Oper Achilles wird »nächstens solche Musik zu der Poesie eines Klopstock oder Goethe« verlangt, — Heinse wußte vielleicht, daß Gluck sich mit der Komposition der »Hermannsschlacht« trug, die aber niemals aufgeschrieben wurde — und an einer anderen Stelle wird man sich darüber einig, daß »ohne Eitelkeit der Deutsche unter allen neueren Nationen der beste von Natur für eigene erste Ideen« sei, und man stößt in Hochheimer »zum rühmlichen Andenken der Schwarz, Gutenberg, Kopernick, Leibnitz, Kant, Händel, Gluck, Herschel« an.

Schon zehn Jahre früher hatte Mozart auf ein National-Theater hingewiesen und dabei die sarkastischen Worte ausgesprochen: »Das

[1] Lesenswerth ist ein kurzer »Versuch einer Berichtigung des jetzigen Zustands der Tonkunst in Italien«, den ein Anonymus an den Herausgeber des Teutschen Merkurs (vom Jahre 1776. II, S. 169) richtet, indem er die italienische Musikpflege, über die aus einem Briefe im ersten Vierteljahre manches Unvortheilhafte mitgetheilt war, vertheidigt und schließlich auch auf die allgemeine musikalische Edukation in Teutschland einen Blick wirft, wobei »der Unterschied unparteiisch geurtheilt, höchst merklich« wird. Es sind recht ernste Worte, die hier der Verfasser an seine Landsleute schreibt, die aber leider für taube Ohren gepredigt wurden. Gerade was er von der Nothwendigkeit sagt, daß ein herrschender Nationalgeschmack auf den deutschen Theatern Platz greifen und das wahre Schöne aller Orten für gleich schön erkannt werden müsse, das war nach zwanzig Jahren, als Heinse's Hildegard erschien, durchaus nicht besser geworden.

wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen.« Aber auch sein von Kaiser Joseph II. unterstütztes Streben nach der deutschen Oper war dem Despotismus der italienischen Oper gegenüber machtlos. Auch er mußte nach wie vor italienische Texte komponiren.

Was nun im Einzelnen Heinse's Beurtheilung deutscher Musik und deutscher Meister betrifft, so finden wir mannigfache interessante Besprechungen, aber auch mannigfache interessante — Lücken. Von den älteren Tonkünstlern führt er Weniges an. Von Johann Joseph Fux (1660—1741), dem Kapellmeister Karls VI., der meist kirchliche Musik schrieb, werden »zum Scherz« einige der besten Sachen aus der Oper Elisa (*Festa teatrale per musica. Poesia di Pietro Pariati. comp. 1719. Part. A. Amsterdam chez Jeanne Roger 1729*) aufgeführt, jener Oper,[1] die nach einer bekannten Anekdote Kaiser Karl selbst einmal dirigirt haben soll. und das Urtheil unseres Interpretators geht dahin, daß die theatralische Musik hier »fast noch in ihrer Kindheit« stehe.

Johann Sebastian Bach (1685—1750) scheint dem Dichter unbekannt geblieben zu sein. Sonst würde doch wohl einmal die Rede auf ihn gebracht worden sein. Bach's zweiter überlebender Sohn, Karl Philipp Emanuel, der Hamburger Bach (1714—1788), wird »eben kalt in der Theorie« genannt, der die verkleinerte Sext mit Geringschätzung angesehen, während Meister wie Händel, Jomelli und Traetta sie mit echtem Genie verwendet hätten, ebenso wie auch Graun im Tod Jesu. Bach's jüngster Sohn Johann Christian, »der Londoner Bach« (1735—1782) findet wegen seines Salve regina Erwähnung, das man mit Pergolesi's Salve regina vergleicht. Es wird dabei darauf hingewiesen, wie der deutsche Meister sein Werk bei Champagner und Burgunder, gesund und im Wohlleben, ohne einen Funken Glauben, für eine Hofkapelle schrieb und an Wahrheit des Ausdruckes unter dem Italiener stände, dafür aber mehr Anstand, fromme Hofmiene habe, die er jedoch hier und da vergesse. Sein Werk sei mehr gerundet zur Aufführung.

Georg Friedrich Händel's (1685—1759) ganze Größe und Bedeutung ist unserm Musikschriftsteller nicht zum vollen Bewußtsein gekommen, wenn er sich auch mit dem Messias eingehend und liebevoll beschäftigt. Er hält den Meister für einen der »vortrefflichsten Tonkünstler seines Zeitalters«, rühmt seiner Melodie und Darstellung den herzlichen deutschen Charakter nach — »es ist etwas Kräftiges und Unschul-

[1] Köchel's themat. Verzeichn. Nr. 312.

diges darin« — aber er hat noch keine Ahnung von der universalen Wirkung dieses Tonfürsten und kann seine eigene Erinnerung an die Neapolitaner nicht los werden. Seine Behauptung: »Die neuere neapolitanische Schönheit hat er nicht; damals war die Fertigkeit in Kehlen und auf Instrumenten noch nicht so weit getrieben« dünkt uns heute sehr kühn, und sein Nebeneinanderstellen von Stücken Händel's neben solche von Jomelli nöthigt beinahe ein Lächeln ab. Von dem Wechselgesang »Er weidet seine Schafe« meint er allerdings doch: »Solche Musik dauert ewig« und weist mehrfach auf die Art Gluck's hin, der »nicht wenig von Händeln in seine neue Bahn getrieben worden sein mag«. Auch trifft er den Nagel auf den Kopf, wenn er einmal die Musik so natürlich findet, daß man sie nicht merkt — das höchste Lob für ein Kunstwerk — wie er denn im Einzelnen überhaupt manche treffliche Bemerkung abgiebt, so über »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, das »eine erstaunliche Zuversicht in der Melodie« zeige. An einer anderen Stelle behauptet er allerdings wieder, die Musik aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts habe noch kleinliche Melodie, bei Porpora, Durante, Leo, Pergolesi sei sie sehr merklich und bei Händel herrsche sie in vielen Arien. In der Begleitung bei Händel zeigen sich ferner nach Lockmann's Meinung zuweilen die langen Manschetten, das Gedehnte, Schlotternde seiner Zeit.

Sehr häufig und sehr eingehend kommt die Sprache auf Christoph Wilibald Ritter von Gluck (1714—1787). Gluck und Haydn sind jetzt die größten Meister der Musik in Deutschland — heißt es einmal — und wohl in ganz Europa. Auch kommen die besten italienischen Sänger und Sängerinnen nach Wien. Seine Neuerungen scheinen aber den Dichter nicht durchaus zu überzeugen. Nach den Begriffen Heinse's von klassischer Musik fällt er aus dem klassischen Zeitalter der Musik, das Jomelli und Majo darstellen, zurück und nicht selten den französischen Ohren zu Gefallen in das Kleinliche. Ja es wird an einer Stelle gesagt, bei Gluck käme zuweilen der Pedant und der Wilde zum Vorschein; und an einer anderen wird er barbarisch genannt. Doch herrsche in seinen besten Werken der klassische Stil. Im Tragischen setzt ihn der Autor mit Traetta und Jomelli auf eine Stufe und über Pergolesi. Gelegentlich wird Gluck sogar andeutungsweise beschuldigt, als habe er eine Arie aus Traetta's Sofonisbe wiederholt und sonst noch »die Art« entlehnt. Das allgemein herrschende Urtheil tritt in einer Rede zu Tage, die der Prinz des Romans über den Meister hält. Gluck sei zu streng auf einmal zurückgegangen. Seine lyrischen Schauspiele machten eine eigene Gattung zwischen Tragödie und Oper, diese Gattung könne nur von wahrem Genie sowohl des Dichters als des Tonkünstlers bearbeitet

werden, und das Mittelmäßige sei darin unerträglich. Die Kunst müsse sich auch nach den Bedürfnissen des Menschen richten. Man gehe nicht immer in die Schauspielhäuser, um Tumult und Aufruhr im Innern zu wecken, das Ohr, dieser göttliche Sinn, verlange auch etwas zu seinem besonderen Vergnügen. Gluck selbst habe in seiner Iphigenie in Tauris auch schon sehr viel nachgegeben.

Gluck's zweiter Lebensabschnitt und erster Versuch, die »neue Revolution« in der Musik zu bewirken, begann im Jahre 1762 in Wien mit *Orfeo ed Euridice*, dessen Text ihm der Italiener Calzabigi, auch Verfasser von *Alceste* und *Paride ed Elena*, verfertigte. Heinse giebt zu, daß vorher die italienische Oper bei dem ausschweifenden Luxus einzelner Sänger und Sängerinnen im Ganzen meistens doch nur ein armseliges Wesen gewesen wäre und so ziemlich dem neueren römischen Staate geglichen habe, worin nur wenige päpstliche Familien reich sind. Er tadelt auch den Textdichter des Orfeo, der sich nach der neueren verzärtelten Natur, besonders der Italiener, die nichts Tragisches mehr vertragen könne, richtete. »Das Ganze rundet sich deswegen auch nicht, zerfällt in vier Akte und wird gleichsam viereckig« — eine Bemerkung, die von allen Dramatikern beherzigt werden müßte. Er gesteht dem Meister nur sein Orginalgenie zu, das beständig auf den Ausdruck und die Wirkung des Ganzen arbeite, und erkennt in ihm einen Mann von Verstand, Gefühl und großer Kunstkenntniß. Aber für Heinse ist die schöne Darstellung der Natur, die er gerade bei den Alten und auch in Italien bei den Renaissancemeistern hätte lernen sollen, nicht genug. Seine Vorliebe für italienische Überschwenglichkeit und Gefühlsübertreibung läßt ihn die Vollkommenheit der Kunst nicht in der Natur überhaupt oder dieser oder jener Art von Natur sehen, sondern in der gebildeten Natur in ihrer Stärke und Fülle, »der hohen, schönen, der edelsten und schönsten Natur«, und was er hierunter versteht, beweist sein Urtheil, daß Gluck, was hohe Schönheit betreffe, den großen neapolitanischen Meistern Leo, Jomelli, Traetta, Majo selten gleich komme, wenn man ihr Vortreffliches mit dem seinigen in Vergleichung stelle. Dabei aber behaupte er doch, was tiefen Eindruck des Ganzen betrifft, mit den höchsten Rang unter den ersten dramatischen Tonkünstlern! Seine gute Musik (denn auch unter seinen neuern Werken nach dem Orfeo seien mittelmäßige und ganz unerträglich leere Sachen, als zum Beispiel seine Belagerung von Cythere) sei kernig und erstürme oft mit der größten Tonfülle der Chöre und Instrumente die Herzen der Zuhörer, seine besten einzelnen Arien seien echt deutsch in Melodie und Harmonie. So etwas Herzliches, Gutes und Gefühlvolles, ein so rechtschaffener Adel, eine so reizende Würde von

Keuschheit und Männlichkeit spräche in ihren Accenten. Der Orfeo wird ziemlich genau analysirt, es bleibe immer eine Oper, worin viel Gold- und Silberadern sind; aber rechte Einheit von Originalität herrsche in ihr noch nicht.

Bei der Besprechung der Alceste (Wien 1766) und der Iphigénie en Aulide (Paris 1774) bringt Lockmann eine ziemlich ausführliche Darstellung über »Gluck's neue Art von Musik« und über die Grundlagen, worin »Gluck's Revolution, von der man so viel spricht,« besteht, wobei sich das Für und Wider der Gluckisten und Piccinnisten ziemlich klar ergiebt. Die Behauptung, daß Gluck's Hauptverbesserung in der Form der Arien bestehe, giebt Veranlassung zu einer längeren Exkursion über die Bedeutung der Arien. Dann verbreitet sich der Autor des Näheren über die Chöre, die nach seiner Meinung nicht für das Theater sind, da sie die Täuschung hindern, über die Begleitung der Recitative mit Instrumenten, was für die französische Sprache sehr dienlich sein möge, wogegen die italienische der Kleiderpracht weit weniger bedürfe — »das Geschleppe, gleichsam von vielen Bedienten, wird endlich doch lästig« — schließlich über Gluck's »innere Form seines Taktes« — ein Kapitel, das mit der eingehendsten Besprechung der verschiedensten Rhythmen und Versarten behandelt wird. Die beiden Opern finden im Ganzen, besonders Alceste, deren Text ihm nicht sehr zusagt, eine ziemlich trockene Analyse. Die Ouvertüren werden sehr gelobt, vornehmlich die zu Iphigenie, »Die Königin der Ouvertüren«. Manches erfährt das Zeugniß des Vortrefflichen, Gediegenen, Neuen und Klassischen. Es sei ein erstaunlicher Schritt von Orfeo zu Alceste. Einmal versteigt er sich zu dem großen Lobe, die Melodie »*D'una vita cosi misera*« in Alceste sei durchaus eigen und in ihren Fortschreitungen höchst leidenschaftlich, weder italienisch noch deutsch, sondern Ausdruck allgemeiner edler Menschheit. Bei der Iphigenie sei die Hauptkraft nur in das Wesentliche gelegt, das minder Wesentliche und Gewöhnliche sei zuweilen sehr trocken und nachlässig, überhaupt brächen die italienischen Formen hier und da wieder hervor. Gluck's Armide, Text von Quinault (1777), die Anfangs in Paris wenig Glück hatte, wird sehr kurz abgethan und unter Jomelli's Armide gesetzt. Ob sie gleich in Paris am mehrsten aufgeführt worden sei, so stehe sie doch, selbst im Theatralischen weit unter seiner Iphigenia in Tauris. Im Ganzen sei wenig Natur, die Teufel und die Person Hass seien zu künstlich, die Chöre meistens hineingezwungen, nur einige Scenen ragten hervor. Doch sieht er ein, daß Tänze und Chöre den Opern Gluck's vor den italienischen großen Reichthum gäben, daß die Einheit der Instrumentalmusik durch das Ganze und

die immerwährend eigene Deklamation der Stimmen voll Rhythmus ihn von allen unterscheide. Gluckischer Accent, Gluckische Originalität werden betont. Der vortreffliche Ausdruck des Heftigen, Gewaltigen und Leidenden setze ihn unter die ersten tragischen Meister. *Iphigénie en Tauride* endlich, Text von Guillard (1779), hält Lockmann mit seinen gelehrigen Zuhörern nebst der Alceste für Gluck's größtes Meisterstück. Dichter wie Komponist erhalten reiches Lob. Man könne diese Oper kühn unter die wenigen höchst vollkommenen Werke ihrer Art rechnen, es sei nichts Mittelmäßiges darin, Alles greife ein und mache das rührendste Schauspiel tiefer Leiden von drei großen vortrefflichen Menschen, die schönen Chöre gäben dem Ganzen Pracht und Haltung, der Charakter der drei Hauptpersonen sei durchaus meisterhaft beobachtet.

Am meisten Achtung hat Gluck wohl unserem Dichter in der neuen und eigenartigen Behandlung des Taktes, der Verse und Rhythmen eingeflößt. Sein Endurtheil darüber ist wichtig genug, um hierher gesetzt zu werden. »Wie ein Praxiteles die Formen, ein Apelles die Formen und Farben in der Natur nachbildet und zur höchsten Schönheit bringt: so lauert ein Gluck auf Töne und Bewegungen, auf deren Langsamkeit, Geschwindigkeit, Schwierigkeit und Hindernisse, Verwickelungen, Verflechtungen, leichte Schwalbenwendungen, hohen Adlerflüge, und die Stöße des Falken, der seine Beute fängt. Er hat von Kindheit an seine Lust an dem Spiel und den Balgereyen der Knaben, an dem zarten Gange und dem Freudentanz der Jungfrau, an dem leichten Laufe des Jünglings, und dem kühnen unaufhaltbaren Tritt der Männer zum Kampf und zur Schlacht. Sein Entzücken ist das Säuseln der Weste in heiligen Haynen, der Orkan, der auf Wasserkolossen im Meere reitet, und die gebrochene Woge, die wieder zur Ruhe wallt.«

Von Franz Joseph Haydn (1732—1809) wird mehrfach geredet. So wird eine »der vortrefflichsten Symphonieen« erwähnt, die zum Beschlusse eines Volksfestes sich wohl schicken konnte, desgleichen werden einmal Symphonieen von Pugnani und Haydn zusammen probirt. Ein anderes Mal ist von einer Armida von Haydn die Rede (komponirt 1783, wohl mit den Marionettenopern im Eisenstadter Archiv), die aber »nicht originell Haydnische Musik, sondern nachgeahmte italiänische dünkt«. Der Göttliche — ein anderes Mal heißt er »unser Ariost« — kam den Zuhörern beim Texte zuweilen vor »wie ein zusammengekuppeltes Windspiel im Laufen«. Der alte Baumeister Reinhold ruft schließlich an einer Stelle begeistert: »O Haydn, Phönix der Instrumentalmusik, Stolz von Deutschland«, nachdem von seinen Symphonieen und Quartetten die Rede gewesen ist.

Höchst auffällig erscheint es uns, daß von Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) nur ganz vorübergehend die Rede ist. Die unsterblichen Opern des jungen, schon verstorbenen Meisters scheinen nicht zur näheren Kenntniß Heinse's gelangt zu sein. Nur einmal wird die »allgemein bewunderte Zauberflöte« in einer Anmerkung erwähnt. Desgleichen heißt es in einer Anmerkung: »Mozart starb, so sehr er auch bewundert wurde, in Armuth und Dürftigkeit. Der alte Haydn, der Jubel aller Concerte in Europa, erwirbt sich seinen Unterhalt in London« — womit Heinse seinen deutschen Landsleuten einen berechtigten Hieb versetzen wollte. Des Ferneren, wieder in einer Anmerkung, weist Heinse darauf hin, daß Mozart zu Gluck's Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis, entzückt und bezaubert von derselben, einen Schluß gemacht habe, ganz im Geiste Gluck's und wirklich erhaben, zum Triumph über alle Symphonieen, die Haydn'schen nicht ausgenommen. Im Übrigen wird Mozart nur nebenbei in einem Zuge mit den »Bachen, Sterkel und Clementi« als Kavierspieler aufgezählt und das kunstreiche Fingerspiel desselben hervorgehoben. Man spielt einmal eine »meisterhafte Phantasie« für Klavier von ihm vor, desgleichen eine der schönsten Sonaten für Violine und ein »neues« — Mozart war seit fünf Jahren todt — meisterhaftes Konzert.

Es ist daraus ersichtlich, daß Heinse seit seiner italienischen Reise (1780—1783), seit seinem Aufenthalt in Düsseldorf (1783—1786), wo der Ardinghello entstand, und seit seiner Anstellung als Lektor des Mainzer Kurfürsten (1. Oktober 1786) keine wesentlichen Studien in der neueren Musik mehr gemacht hatte und nicht über die alten Notizen seiner Reisetagebücher hinausgegangen war, die er wohl theilweise gelegentlich eines vorübergehenden Aufenthaltes in Düsseldorf 1793 ergänzt und bearbeitet hat.

Eine weitere Eigenthümlichkeit scheint diejenige, daß sich in dem ganzen Nachlaß Heinse's, auf keinem Zettel und in keinem Tagebuche auch nur die geringste Spur von Notenschrift findet, weder Aufzeichnungen fremder Kompositionen zur Erinnerung oder Erläuterung noch Versuche eigener musikalischer Empfindungen und Erfindungen. Nach der ausführlichen Beschreibung der Oper Achilles in Skyros des Romanhelden Lockmann in Hildegard hätte man glauben sollen, dies Musikwerk nach den Worten Metastasio's sei vielleicht eine freie Erfindung Heinse's gewesen. Es ist keinenfalls Jomelli's Werk gleichen Namens, das Heinse auch in seinem grünen Büchlein (Jan. bis April 1793) bespricht, sondern wie es in der Hildegard heißt »von einem jungen neuern Tonkünstler«, und in den handschriftlichen Notizen steht über eine Stelle des zweiten Aktes wörtlich: »Paisiello würde so etwas gewiß viel besser gemacht haben«. Nun giebt Lockmann seine Oper

»für das Werk eines jungen Neapolitaners Passionei aus und sagt: sie sei ihm vor wenig Wochen zugeschickt worden«,[1] und auch Hildegard bringt das Werk in Rom am Theater Argentina unter diesem Autornamen zur Aufführung, indem sie selbst als weiblicher Sänger und Sohn des Komponisten die Hauptrolle kreirt. Es wird bei dieser Gelegenheit erzählt, daß Passionei's Vater ein vortrefflicher Tenorist gewesen sei, ihn, als er noch keine zehn Jahre alt war, aus dem Kirchenstaate mit nach England nahm und mit ihm, als er seine Stimme ausgebildet hatte, an den nordischen Höfen und alsdann durch Deutschland reiste. Vor Kurzem starb der Vater — so heißt es weiter — in den Niederlanden und hinterließ seinem Sohn ein ansehnliches Vermögen. Achill war die letzte Oper, die er in Musik setzte. Diese und seine vorletzte, Sophonisbe, seien nie aufgeführt worden und beide völlig neu. Die Melodieen zu den Hauptscenen sind meistens von dem jungen Passionei selbst. Er wolle nun eine Reise durch sein Vaterland machen, aus der Quelle schöpfen und den gegenwärtigen Zustand der Musik kennen lernen, ehe er sich irgendwo öffentlich hören lasse. Mit der Aufführung der Oper Sophonisbe wurden in dem Romane die Römer arg getäuscht, da dieselbe von Traetta war, und Passionei's Werk ist schießlich ebenso eine Täuschung und das Werk des deutschen Kapellmeisters Lockmann. In wie weit hier Heinse auf thatsächlichen Vorlagen fußte, läßt sich schwerlich feststellen. Ein Musiker Namens Passionei kommt in Johann Gottfried Walther's musikalischem Lexikon von 1732 vor: »Passionei C. hat 12 Sonaten *à une Basse de Violon Cont.* gesetzet, so zu Amsterdam gravirt worden sind«, was Gerber wiederholte, der die Jahreszahl 1710 dazusetzt. Fètis weiß in seiner *Biographie universelle* zu berichten, daß dieser Passionei (Charles) Violinist des Herzogs von Ferrara, ein Zeitgenosse von Corelli gewesen sei und denselben nachgeahmt habe. Seine Sonaten seien bei Roger in Amsterdam 1710 gestochen. Vielleicht ist Heinse einem Nachkommen desselben begegnet und hat sich seinen Namen zu Nutze gemacht. Die Pseudooper Passionei-Lockmann's »*Achille in Sciro*« wird, nicht allein was den Text des Metastasio angeht, sondern was die ganze musikalische Behandlung anlangt, so genau und ausführlich beschrieben, ähnlich wie die übrigen Opern, daß man sich kaum denken kann, wie Heinse sich ohne wirkliche Vorlage, gleichviel ob eigener oder fremder Erfindung, so vollkommen in den Geist der Oper vertiefen konnte. Die Ouvertüre oder Sinfonie, die Chöre, die Arien, die Instrumentation, die Melodieen und Harmonieen, die Akkorde, alles das wird sowohl bei der ersten

[1] Sämmtl. Schriften. IV, S. 216.

Durchnahme mit Hildegard von Lockmann wie bei der Aufführung in Rom so lebhaft beschrieben, als wenn es sich um ein thatsächlich vorhandenes Werk handelte. Dabei ist Lockmann durchaus nicht kärglich im Eigenlob. Er rühmt von einigen Scenen, daß sie unter das Schönste der italienischen Oper gehörten. Die Charakteristik des ganzen Werkes steht uns klar vor Augen, und man hat den vollen Eindruck, daß von einer Oper die Rede ist, wie sie ein deutscher Komponist nach dem Muster der zeitgenössischen italienischen verfertigt haben würde. Als Neuerung wird angeführt, daß in dieser Oper kein Duett und kein Terzett ist. Aber warum sollten ewig dieselben Formen in jeder wiederholt werden? Selbst dieses gäbe der Musik im Ganzen wieder eine neue, reine Keuschheit nach dem immerwährenden französischen Lärmen! Ja das Schlußurtheil geht dahin, der Vater Passionei habe gezeigt, wie ein Mann von Genie reformiren müsse, und sei nicht barbarisch (!) wie Gluck zu Werke gegangen. Kein Italiener habe solchen Vortheil aus der Instrumentenbegleitung gezogen. Aber — und hierin äußert sich doch Heinse's Deutschthum — Passionei, der junge Neapolitaner, das neue strahlenvoll aufgehende Gestirn ist — Lockmann, der Deutsche. Damit soll der Triumph der deutschen Kunst ausgedrückt sein, gleichviel ob sie in Italien ihre Studien gemacht und den italienischen Text Metastasio's zu Hilfe genommen hat.

Die Recensenten jener Zeit verstanden nicht viel von Musik. Man findet nur vereinzelt gute Musikbesprechungen. Der Kritiker der Hildegard in der Erlanger gelehrten Zeitung auf das Jahr 1796 (S. 351), welcher das Buch nicht genug schlecht machen kann, bespricht nur den einen Theil des Buches, »den man den poetischen« nennen kann. »Wie es sich mit dem anderen oder musikalischen Theile verhalte« — sagt er dann weiter — »läßt Recensent unentschieden, weil er auf musikalische Kenntnisse Verzicht thut. Doch kann er auch nach dem Urtheil sachkundiger Männer in diesem Fache ein gleiches behaupten, und muß es nun den eigenen Einsichten eines jeden überlassen, ob sie seinem Urtheil beipflichten oder nicht.« Ähnlich wenngleich viel milder äußert sich ein anderer Kritiker in den Tübingischen gelehrten Anzeigen auf das Jahr 1796 (S. 694), indem er meint, daß »die vielen langen Unterhaltungen über das Wesen der Musik, ihre verschiedenen Gattungen der Instrumental- und Vokalmusik, die zergliedernden Urtheile über mehrere große Kompositionen einzelner Meister, die alle nicht selten in die tiefsten Geheimnisse der Kunst und ihrer Theorie hinabzusteigen das Ansehen haben, eben nicht sehr unterhaltend seien«, und offen bekennt: »In wie ferne das bey diesen Gelegenheiten angebrachte Scientifische Werth für den Künstler und Liebhaber der Kunst habe,

kann Rec., der in diesem Gebiete ganz fremde zu seyn gestehen muß, nicht beurtheilen; sein Urtheil erstreckt sich nur über das Ganze, als poetische Komposition betrachtet, und eben diese scheint ihm unter dieser Anlage gelitten zu haben.«

Heinse war, was die Kritiken seiner Leistungen anging, voll Empfindlichkeit und Eitelkeit und konnte zeitlebens keinen Tadel ertragen. Man muß seine Vertheidigungen lesen, als sich Wieland, allerdings in gehässigster Weise, über die Übersetzung des Petronius ausgesprochen und über die der Ausgabe der »Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse«[1] beigegebenen, als Bruchstück eines Heldengesanges gedachten Stanzen einen fulminanten Brief an Gleim geschrieben hatte, den dieser auf seine gutmüthige Weise beantwortete.[2] Heinse's ausführliche Entgegnung an Wieland, die Johann Schober[3] zum ersten Male vollständig abgedruckt hat, ist in dieser Beziehung höchst interessant; allerdings läßt sich nicht leugnen, daß Wieland in der ganzen Streitigkeit eine klägliche Rolle spielt, wie denn sein Charakter gerade Heinse gegenüber die schlimmsten Schattenseiten hervorkehrte.

Als nun Hildegard von Hohenthal in dem Journal »Deutschland« (Berlin 1796 bei Johann Friedrich Unger, I, 127—147, 413—426)[4] auch eine eingehende Verurtheilung[5] erfuhr, und dieses Mal von einem sogenannten Sachverständigen, da hielt Heinse seine verletzte Autoreneitelkeit nicht an sich und verfaßte eine ausführliche Antrikritik, die

[1] Lemgo, in der Meyer'schen Buchhandlung 1774.

[2] Wieland's Ausgewählte Briefe. Zürich 1815. III, 172 und Heinrich Pröhle: Lessing, Wieland, Heinse. Berlin 1877. S. 263.

[3] A. a. O. Beilage XII. S. 199.

[4] Der zweite Band dieser Zeitschrift (S. 267) enthielt auch Zelter's Besprechung der 1796 in Berlin zur Aufführung gelangten »Alceste« von Gluck, worin gleichfalls auf den Verfasser der Hildegard und seine Kritik dieser Oper die Rede kommt.

[5] Spätere Urtheile von Sachverständigen waren günstiger. M. Fr. W. Lindner, ordentlicher Lehrer an der Bürgerschule und akademischer Docent in Leipzig, veröffentlichte 1811 im Januar, anknüpfend an Pestalozzi's Ideen von Erziehung und Unterricht, in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung einen durch vier Nummern laufenden Aufsatz: »Was ist für die Gesangs-Bildung geschehen«, in welchem er auch den Einfluß des Heinse'schen Romans lobend erwähnt, der für jeden Musiklehrer und namentlich für den Gesanglehrer eine reichliche Ausbeute gewähre, der eine fortgehende Recension des Gewordenen in der Musik enthalte und für das noch zu Werdende manche trefflich leitende Ideen angäbe, eine Fülle von Bemerkungen und verbessernden Ideen, namentlich in Hinsicht des Gesanges, darbiete. »Keiner, der sich anheischig mache, eine Elementarlehre des Gesanges oder der Instrumentalmusik zu schreiben, sollte dies Buch ungelesen lassen. Es kann zwar nicht geleugnet werden, daß der größere Theil mit vieler Unkunde, ja mit offenbarer Unwissenheit, und in einem oft zu grobsinnlichen Colorit verfaßt ist: doch unter der vielen Spreu liegen viele gute Körner.«

allerdings niemals veröffentlicht ist und mir nur in des Verfassers Handschrift (»im April 1796« unterschrieben) vorliegt. Heinse bezweckte auch keine allgemeine Bekanntlegung. Den Titel, der im ersten Brouillon »Regenschauer über die Schmähschrift auf den Verfasser der Hildegard u. s. w.« lautete, schrieb er einfach: »Über die Recensionen des ersten Theils der Hildegard im ersten und dritten Stücke des Journals Deutschland 1796.« Und in der kurzen Vorrede des Manuskripts heißt es: »Folgende Bemerkungen sind aus einem größeren Aufsatze gezogen worden, welcher bey Erscheinung des Journals zur Kurzweil für Bekannte geschrieben ward, um immer ungedruckt zu bleiben. Die über die Recension im dritten Stücke, welche ihre Herausgabe veranlaßte, fügte man hinzu. Es mag gut seyn, daß sie öffentlich bekannt gemacht werden, der Schwätzer, Schwachen und Unwissenden wegen, die sich von Recensenten, auch mit bloßen Schimpfwörtern, ihre Diät vorschreiben lassen.« Wenn nun diese beiden Sätze auch einen Widerspruch enthalten, so scheint es mir doch angemessener, die nicht einmal bedeutende Entgegnung ungedruckt zu lassen, da sie keinenfalls Heinse's Ruhm vergrößern kann und ebensowenig von Kleinlichkeiten frei ist, wie denn Heinse überhaupt zeitweise Gefallen an Nörgeleien hatte und nicht ohne Neid war. Die von Sömmering angekündigten »trefflichen Recensionen von Göthe's und Schiller's Hauptstücken, die freilich sehr treffend, aber strenge seien, so scharf, wo nicht schärfer, als Schiller's angebliche Recension von Bürger« wurden aus demselben Grunde von Hettner und Schnorr von Carolsfeld übergangen.[1]

[1] Immerhin wären einige Auszüge aus den Manuskripten für die Beurtheilung unserer Klassiker durch hervorragende Zeitgenossen interessant. Über die »Jungfrau von Orleans« schreibt er: »Ein schönes Unkraut! Die Menschen können es nicht genießen; nur nicht Bonsens, Verstand, Vernunft. An der Scenerie bei der Krönung Karl's zu Rheims oder der Katastrophe ist der Dichter gescheitert. . . . Die Form des Dramas paßt ganz und gar nicht dafür. Für ein episches Gedicht ist der Stoff viel eher . . . Wunder gehören nicht für das Drama; oder höchstens zu der Zeit, wo noch das Volk den stärksten Glauben daran hat, wie bei den Griechen zu den Zeiten des Aischylos und Sophokles; und selbst diese brauchten sie nur in einzelnen Scenen.« Über Wallenstein finden sich folgende Auslassungen vor: »Alle Personen desselben sind voll Schiller's Geist und Leben und Poesie, vorzüglich die Gräfin Terzky, Max Piccolomini, Thekla, Wallenstein etc., aber die Personen handeln wie die Kaiserlichen im dreißigjährigen Kriege, in den wichtigsten Momenten albern und unbesonnen.« »Geist und Bearbeitung ist mit der Handlung völlig heterogen, disharmonirt abscheulich. Ebenso ging es Schiller mit dem Don Carlos. Jammer und Schade um die meisterhafte mit erstaunlichem Fleiße ausgearbeitete Diktion. Goethe beschwur den Götz von Berlichingen mit ganz anderm Genie aus seinem Zeitalter. Auffallend ist der Unterschied zwischen Natur, Verstand und Studium. Mit einem Wort: Das Werk ist verunglückt und

Der Verfasser der interessanten, aber auffallenderweise nicht zu Ende geführten Hildegardbesprechung, der man übrigens nicht durchweg zustimmen kann, hatte die Anzeige in »Deutschland« mit einem *F* unterschrieben — Heinse sagt in seiner Entgegnung: »Um Niemand Unrecht zu thun, ist es genug, dieses zu erwähnen« —, wurde aber später und wohl auch schon von Heinse in dem Herausgeber des nur

---

kann keinen Effekt machen. Max und Thekla sind regelmäßige Puppen und die Terzky ist ganz außer der weiblichen Natur. Wallenstein läßt sich bethören wie ein Mann ohne alle Erfahrung; er handelt dumm, und etwas dummes kann weder in Schrecken noch in Mitleid versetzen. Denn jeder Zuschauer hält sich für zu klug, um solche treulose und doch unnütze Narrenstreiche zu begehen.« Über Lessing wird viel Gutes und Schlechtes gesagt. Minna von Barnhelm ist »das vollkommenste Werk, was die deutsche Bühne bis jetzt aufzuzeigen hat und wornach wir uns mit anderen Nationen messen können. Die strengste Kritik wird hier schwerlich etwas auszubeißen finden. Die Idee vom Ganzen, was man zwar noch nicht bemerkt hat, scheint aus der letzten Scene der *Femmes Scavantes* des Molière genommen zu sein, wo Henriette und Clitandre dieselbe Situation haben könnten, wenn sie wollten. . . . Dies einzige Stück reicht hin zu beweisen, daß Lessing echtes dramatisches Genie hatte. . . . Schade, daß die zwei Hauptcharaktere nicht allgemein und nicht komisch, sondern edel sind. Der Tartüffe von Molière steht an allgemeinem Interesse und komischer Stärke weit darüber. Aber einen Tartüffe hat auch weiter keine andere Nation aufzuzeigen. . . . Lessing ist keiner von den Schriftstellern, die den Menschen ganz ergreifen. Das Große, Allgemeine war nicht seine Sphäre u. s. w. Miss Sara Sampson ist ein völlig regelmäßiges Stück, das alle drei Einheiten beobachtet, worin auch wirklich viel Vortreffliches ist, dem es aber an eigentlichem Genie fehlt. Emilia Galotti ist Lessing's dramatisches Meisterstück, denn sein Nathan gehört nicht für die Bühne. Emilia Galotti wäre so überhaupt bis jetzt das beste Werk für den Mann von Kopf und Welt auf dem Theater von einem deutschen Dichter, wenn der Ausgang nicht übernatürlich wäre. Odoardo sollte eher den Prinzen und den Marinelli erstechen als seine unschuldige Emilia (!) . . . Über Nathan der Weise heißt es in einer längeren Kritik unter Anderem: »Das Ganze, die Fabel viel zu wunderbar, um auf dem Theater zu täuschen; und sie ist überdies so bloß mit Buchstaben verschlungen und verwirrt, daß man mit aller Mühe kaum recht klug daraus werden kann.« Der junge Gelehrte ist eine Karrikatur mit wenig Zügen Wahrheit, Studentenarbeit, mittelmäßig durchaus. Die Juden: eine ziemlich plumpe Vertheidigung derselben u. s. f. Wilhelm Meisters Lehrjahre sind eingehend besprochen. »Fülle von Leben, Gefühl und Empfindung, stark und zart; das Einzelne scharf und fest fassender, überlegender Verstand, unendlich reiches Gedächtniß, aber Mangel an Kunst, ein Ganzes hervorzubringen, daraus zu bilden, das der Wahrheit und Schönheit des Wirklichen gleich kommt.« Torquato Tasso ist ein geringes Haus mit den edelsten Materialien aufgeführt. Ein mittelmäßiges Stück voll der lieblichsten Poesie, schönster Bilder, herrlichsten Gedanken. Antonio, auf den alles gebaut ist, ist ein Unding, ein Widerspruch. Sein Charakter außer aller poetischer Wahrscheinlichkeit u. s. w. Über das Faustfragment heißt es: »Gewiß Fragment! denn es ist nichts von Plan zu einem Ganzen zu sehn«, ferner: Goethe hat's drucken lassen, weil doch um vieles Schade war, daß es sollte verloren gehn: Er konnt's anderswo mehr brauchen.

in einem Jahrgang erschienenen Journals, dem bekannten, durch Friedrich den Großen nach Berlin berufenen und von dessen Nachfolger 1792 wegen freiheitlicher Gesinnung entlassenen Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt (1752—1814) erkannt, dessen Melodien besonders zu den Göthe'schen Liedern lange Zeit hochgeschätzt waren und für die Kunstentwicklung von offenkundiger Bedeutung sind. Heinse's Wuth über die Besprechung war außerordentlich. In einem seiner handschriftlichen Taschenbücher »Auszüge und Kritik 1793—1795« befinden sich einige offenbar später eingetragene, recht holperige Verse, Sinngedicht auf Reichardt:

> Er ist einer von denen, von denen schreibt St. Paulus:
> Hätt' ich studirt den Fuchs, Emanuel Bach und Kirnberger,
> Noten gelesen zum Blindwerden von Händel bis Mozart,
> Componirt sogar mit Schallmeyen, Trombonen zehnstimmig,
> Aber weder Genie und Geschmack — so wär' ich nichts weiter,
> Als ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.

Bei den Worten Genie und Geschmack ist dann ein Kreuz angebracht, und eine Anmerkung seitwärts besagt: »So modernisirt, glaub' ich, besser für die Schulmeister den antiken Ausdruck des Apostels: »Aber hätte der Liebe doch nicht.«

Auf denselben scheinen sich auch Heinse's Worte in einem Briefe an Sömmering[1] zu beziehen: »Ich selbst muß mich bis jetzt noch bloß mit dem Beifalle der Edeln begnügen, die zugleich Kunstkenner genug sind, um dem Studium von mehreren Jahren zur größern Vollkommenheit der Musik in der Hildegard Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die dem Menschen so natürliche Schadenfreude der Unwissenden, Bekannten und sogar sein wollenden Freunde über die Schimpfwörter eines aufgebrachten Narren, der seine ganze Wissenschaft dabei erschöpft und doch nur albernes Zeug zu Markte gebracht hat, veracht' ich oder verzeih' ich. Wir haben wenigstens das Glück, in einem Zeitpunkt zu leben, wo man einmal bekannt gemachte interessante Wahrheiten nicht lange unterdrücken kann.«

Aus diesem Schreiben geht auch hervor, daß er selbst ein Studium von mehreren Jahren zur größern Vollkommenheit der Musik zugesteht, und seine Tagebücher beweisen die Richtigkeit.

Daß Heinse mit Vorliebe günstige Besprechungen und Anerkennung seiner Werke beachtete, beweisen die Briefe an Sömmering, wo er mehrfach lobende Stellen aus Briefen des Koadjutors wörtlich abschreibt, wenn er auch dazu bemerkt: »Dieses bleibt jedoch unter uns.«

---

[1] Rud. Wagner a. a. O. I. S. 367.

Dasselbe geschieht in einem Briefe Heinse's an Gleim (Sämmtl. Schr. IX. S. 252), wo er Dalberg's Worte über Hildegard, ihm sei kein Werk bekannt, in welchem tiefere Blicke mit einer so glühenden Darstellung vereinigt wären, voll Genugthuung mittheilt und sich gleichzeitig wieder über die »Lästerungen eines ohne alle gültige Ursach gegen ihn aufgebrachten Troßbuben« ergeht, über die er den ganzen Tag habe laut auflachen müssen, als er sie erhielt. Sehr naiv klingt seine Betheuerung: »Ich wollte in diesem Werke ein Muster von Keuschheit aufstellen, und befürchtete, man möchte mich eine Betschwester nennen; die unerwarteten Vorwürfe kamen mir also gar zu possierlich vor.«

Heinse theilt endlich in einem Briefe aus Aschaffenburg 6. Dec. 1795 an Sömmering[1] mit, daß der Kurfürst von Mainz mit Hildegarden zufrieden sei und das Werk schön und vortrefflich geschrieben finde. »Nur einige profunde wissenschaftliche Stellen (die Verhältnisse der Töne) versteht er nicht — so setzt Heinse hinzu — sowie auch der Coadjutor, welche ich ihm erklären soll. In der jüngsten Schrift des Coadjutors — heißt es dann weiter — in den Horen las ich: »eine Sängerin müsse die Töne so rein zu singen suchen, wie sie auf dem Klavier vorkämen.« Dies paßt nun freilich nicht zu dem, was in der Hildegard gelehrt wird; welches übrigens gar nichts neues ist und sein soll.«

So lernt man denn Wilhelm Heinse von allen Seiten, aus seinem Leben, aus seinen Schriften, aus seinen Tagebüchern als einen wirkungsfähigen Musikschriftsteller und Schöngeist kennen, der nicht mehr die trockenen Pfade der Theoretik seines Jahrhunderts ging, sondern mehr nach Art der modernen Feuilletonisten seinen Stoff für das große Publikum durch allerlei Zuthat und Schönfärberei verständlich zu machen suchte, dessen Urtheil zuweilen überschätzt wurde und nicht immer frei von Einseitigkeit und Dilettantismus war, dessen Bedeutung und dessen für seine Zeit jedenfalls bemerkenswerth eingehende musikalische Schriftsteller-Leistungen aber auf Grund seiner Werke und hinterlassenen Schriften einmal dargelegt werden mußten.

[1] Rud. Wagner a. a. O. I. S. 356.

Notizen.

Über baskische Musik.[1] Francisque-Michel führt in seinem Werke über das Baskenland verschiedene Beurtheilungen der baskischen Musik an (*Le pays Basque* p. 435—439). Die wichtigste ist von George Amé abgegeben. Sie stützt sich auf Iztueta's Sammlung von Gesängen und Tänzen aus Guipuzkoa, deren charakteristische Eigenart anerkannt wird, indem freilich zugleich ernste Zweifel an dem Alter einiger Stücke, sowie an der Richtigkeit der Aufzeichnung laut werden. Was das Alter anbetrifft, so können wir dem französischen Musiker unbedingt zustimmen, indem einige Melodien der genannten Sammlung gewiß in neuerer Zeit erst in die baskischen Lande Eingang gefunden und dort Bürgerrecht erlangt haben. Bezüglich der echten Stücke aber, deren Alter auch G. Amé nicht anzweifelt, ist es gefährlich, die Aufzeichnung verbessern zu wollen. Wir laufen mit solchen Versuchen Gefahr, die Eigenthümlichkeiten, ohne sie verstanden zu haben, zu vertilgen. So lange eine Erklärung möglich ist, dürfen wir die Überlieferung nicht angreifen.

F. Michel theilt zu wenig Proben baskischer Musik mit, als daß sich ein Urtheil darüber fällen ließe. Nachdem ich aber durch die Güte des Herrn V. Stempf in Bordeaux eine Kopie von Iztueta's Sammlung habe einsehen können, glaube ich, daß die Eigenart der Tonstücke aus Guipuzkoa sich sowohl bezüglich der Melodie wie des Rhythmus einigermaßen erklären läßt.

1. Melodiebildung.

Schon der erste Eindruck lehrt uns, daß die baskischen Gesänge und Tänze nichts gemein haben mit den antiken und mittelalterlichen, welche wir aus griechisch-römischer und kirchlicher Überlieferung und aus den Handschriften des mittelalterlichen Europa kennen. Wenn also die Musik der Basken ihrem Ursprunge nach in ein hohes Alterthum zurückgeht, so wurzelt sie in ganz anderen Vorbedingungen, als die übrige abendländische Tonkunst. Dagegen hat sie einzelne Beziehungen zu der neueren europäischen Musik, wie diese sich seit Verfall des Figuralgesanges im 17. Jahrhundert entwickelt hat. Auffallend ist zunächst die Leichtigkeit, mit welcher durch Erhöhungen oder Erniedrigungen der Charakter einer Tonreihe rasch und unvermittelt geändert wird. Zwar kommen derartige Versetzungen einer Stufe auch in der antiken und mittelalterlichen Melodiebildung vor, aber nur in wenigen bestimmten Fällen, nämlich bei den Griechen zu chromatischen und enharmonischen Nüancirungen, im Mittelalter aber zur Vermeidung falscher Intervalle und in Transpositionen. Ganz anders bei den Basken. Diese benutzen den modernen Leitton (*note sensible, subsemitonium modi*), um beliebig einen Tonschluß zu erreichen, auch wenn letzterer dem vorhergehenden Melodieabschnitt

[1] Aus »Euskara«, Organ für die Interessen der »Baskischen Gesellschaft«, 1. Jahrgang, Nr. 3 (Berlin, 1887), mit Bewilligung des Herrn Verfassers abgedruckt.

fremdartig gegenübersteht. Ebenso eigenthümlich ist die willkürliche Verwendung der kleinen Terz zur Erzielung des modernen Moll-Charakters innerhalb eines Melodiegefüges, welches sonst Dur-Charakter hat.

Die Melodien überschreiten nicht leicht eine Undecime, halten sich zuweilen ganz an den Bau einer modernen Tonart oder wechseln zwischen verwandtem Dur und Moll, zwischen Tonika- und Dominanten-Skala, springen aber auch wohl gewaltsam in nichtverwandte Tonreihen über. Schlüsse werden häufig mit dem Leitton herbeigeführt, z. B. in *G*-dur: *fis-g*, namentlich in der nur zu oft angewendeten Formel *a-fis-g*. Sonst tritt der Schluß noch in der Terz und Quinte ein.

Unserer älteren mittelalterlichen Musik fremd, aber durch die absteigende Moll-Skala uns geläufig, ist die Folge von $\frac{1}{2}$—$\frac{3}{2}$—$\frac{1}{2}$ Ton, welche schon in der chromatischen Leiter der alten Griechen, also nur in deren Kunstmusik, verwendet wurde. Die Basken haben dieselbe in der absteigenden und in der schwierigeren aufsteigenden Richtung, z. B. *g fis es d*, *d es fis g*. Ferner verwenden sie den im Mittelalter verhaßten Triton (in der Skala ohne Vorzeichen: *f—h*).

Im Bau der Melodien müssen die Wiederholungen einzelner Motive und die Imitationen auffallen. Dabei kommt es vor, daß in sonst gleichen und unmittelbar sich folgenden Tonreihen die große und kleine Terz wechseln, z. B. *g a h c d g a b c d*, das heißt, es wird um einer besonderen Wirkung willen zwischen Dur und Moll frei gewählt, wie in der modernen Kunstkomposition.

Von einigen Stücken hat bereits G. Amé gesagt, daß sie durch Einfachheit und Natürlichkeit an Haydn'sche Kompositionen erinnerten. Das ist leicht zu verstehen, weil Haydn volksthümliche Melodien benutzt hat, und gerade ungarische Motive sind es, welche zuweilen bei den Basken wiederzukehren scheinen.

Wenn nun auch die baskische Musik im Vergleich mit unseren mittelalterlichen Gesängen uns vielfach wie eine moderne Erscheinung anmuthet, so ist damit dennoch über ihr Alter nichts entschieden. Denn gerade die Eigenthümlichkeiten, von denen oben bemerkt wurde, daß sie unserem Mittelalter fremd sind, sind an sich natürlich, haben allerdings in die europäische Kunstmusik erst während der letzten Jahrhunderte Eingang gefunden, können aber darum bei einzelnen Völkerschaften uralt sein. In der That kommen die mit der freien neueren Melodiebildung sich berührenden Vertiefungen und Erhöhungen um einen Halbton bei den Basken in unzertrennlicher Verbindung mit Intervallenfolgen vor, welche einen urwüchsigen, uns fremden Charakter tragen. Z. B. ein Melodieabschnitt, auf folgender Tonreihe aufgebaut:

***d** e f **g** a h c **d** e f*,

wobei bald *d—g—c*, bald *d—g—d* als Stützpunkte dienen. So lange *h* und *f* verwendet wird, macht die Melodie den Eindruck, als sei sie in der mittelalterlichen hypomixolydischen (altphrygischen) Oktavengattung gebaut. Aber bald tritt die Vertiefung *b* und damit dorische Färbung ein. Im Ganzen genommen bewegen sich die baskischen Melodien, welche alterthümlich erscheinen, viel weniger in streng gebildeten Skalen als unser alter Volksgesang. Ihre Grundform ist allerdings auch die Verbindung von 5 ganzen und 2 halben Tönen; aber außerdem werden Halbtöne frei eingeschaltet, wodurch der Charakter zwischen Dur und Moll schwankt und die Melodie unruhig, aber auch leidenschaftlich und energisch wird.

2. Der Rhythmus.

Nicht weniger eigenartig als die Melodiebildung sind die Rhythmen. Zu Grunde liegt vorwiegend die kleine Verbindung eines starken mit einem schwachen Zeittheil, welche unserem $^2/_4$-Takte entspricht. Einigemale treten 4 Zeittheile unter einem Haupt- und einem Nebenaccent zusammen, wodurch unser $^4/_4$-Takt gegeben

ist. Selten ist die einfache Dreitheilung ($^3/_4$, $^3/_8$), wogegen die gemischte Form, der $^6/_8$-Takt, häufiger vorkommt. Es begegnet uns hier kein $^5/_4$-Takt. Wir finden ihn aber in einem anderen baskischen Liede: ***Burni-Bideari Jarritako Zortikoa,*** welches in der Sammlung Iztueta's nicht enthalten ist. Uns scheint die Verbindung von 5 Zeittheilen unter einem Hauptaccente künstlich und unnatürlich, weil die moderne Musik sie selten und zur Erzielung einer auffallenden Wirkung verwendet. An sich dürfte jedoch in einem derartigen Takte nichts Unnatürliches liegen, da man ähnliche Bildungen in volksthümlichen Melodien auch anderwärts, z. B. noch zu Anfang dieses Jahrhunderts im Elsaß, beobachtet hat. Auch die Ausführung, die uns verwickelt vorkommt, ist nicht schwierig: man läßt einen regelmäßigen Wechsel zwischen 3 und 2 Theilen (bei einem Auftakte 2, 3—2) eintreten, indem man gar nicht bis 5 zählt. Die Accentverhältnisse werden dadurch nicht gestört, weil der kürzere zweitheilige Abschnitt von selbst wie ein leichteres Anhängsel des schwereren dreitheiligen wirkt. In der altgriechischen Musik sind bekanntlich die fünftheiligen Verbindungen kunstgemäß entwickelt.

Die Zerlegung der Zeittheile innerhalb eines Taktes geht bei den Basken nicht weit. In den geraden Takten, wo das Viertel als Einheit genommen ist, wiegen Achtel vor, weniger oft sind Sechszehntel, selten Zweiunddreißigstel verwendet. In den ungeraden und gemischten Takten kommen die Halbirung und Viertheilung der Zeiteinheit und stärkere Synkopen vor.

Bietet die Taktbildung nichts Außergewöhnliches, so ist der Periodenbau um so eigenthümlicher. Die absonderlichste Bewegung, die kühnste Vereinigung gerader und ungerader Vorder-, Nach- und Zwischensätze begegnen uns, und daher spricht aus den Melodien bald unbändige Freiheit, bald Thatkraft, bald Entschlossenheit, zuweilen unberechenbare Willkür und Schwäche. Zur Begründung dieses Urtheils soll hier der Bau des hervorragendsten Tonstückes in der Sammlung, des *Quarrentako Erreguela*, veranschaulicht werden. Es besteht aus 218 Takten in 18 Perioden, die sich je einmal wiederholen. Die Perioden sind im Folgenden mit den Buchstaben A—S bezeichnet.

Perioden	Einzeltakte	Taktzahl der Sätze	Gesammtzahl
A	2 · 2 , 2 · 2 ,, 2 · 2 , 3	4 + 4 , + 4 + 3	15
B	2 · 2 , 2 ,, 2 · 2 , 2	6 + 6	12
C	2 · 2 , 3 ,, 2 · 2	4 + 3 + 4	11
D	2 · 2 , 2 · 2 ,, 2 · 2 E	4 + 4 , + 4	12
	II^{da} + 1	{ 1	1 }
E	2 · 2 , 2 · 2 , 2 · 2	{ 4 + 4 + 4	12 }
F	2 · 3 , 3 · 3	5 + 6	11
G	2 · 2 , 3 , 2 · 2	4 + 3 + 4	11
H	2 · 2 , 2 · 3	4 + 5	9
I	2 · 2 , 2 · 2 · 2 , 2 · 3	4 + 6 + 5	15
K	2 · 2 , 3 · 3 , 3	4 + 6 + 3	13
L	3 · 3 , 2 · 2	6 + 4	10
M	2 · 2 , 2 · 2 ,, 3 · 3	4 + 4 , + 6	14
N	2 · 2 , 2 ,, 2 · 2 · 2 ·	4 + 2 + 6	12
O	2 · 2 , 2 · 2	4 + 4	8
P	2 · 2 , 2 · 2 ,, 2 · 2 · 2	4 + 4 + 6	14
Q	3 · 3 , 3 · 3	6 + 6	12
R	2 · 2 , 2 · 2	4 + 4	8
S	3 · 3 , 3 · 3 , 3 · 3	6 + 6 + 6	18
			218

Auch der vergleichsweise kurze *Saut Basque*, den F. Michel als den bedeutendsten und volksthümlichsten Ausdruck der baskischen Musik bezeichnet, ist im Satzbau höchst eigenthümlich und um so auffallender, je einfacher er ist. Er besteht nach Michel's Notation (S. 541) aus 6 Perioden im $^2/_4$-Takt, die sich einzeln wiederholen. Die vierte Periode ist bei der Wiederholung auch hier, wie im *Quarrentako Erreguela*, mit der folgenden verbunden, diesmal jedoch so, daß der Schlußtakt zugleich den Anfang des neuen Melodieabschnittes bildet. Zur Verdeutlichung des Rhythmus ist daher die vierte Periode zweimal auszuschreiben, wie folgt:

Perioden	Einzeltakte	Taktzahl der Sätze	Gesammtzahl
A	3 , 3	3 + 3	6
B	2 · 2 , 2 · 2 ,, 3 · 3	4 + 4 , + 6	14
C	3 , $2 \frown 2$, 3 ,, 2 · 2	3 + 4 + 3 , + 4	14
D Ima	2 · 2 , 2 · 2	4 + 4	8
D IIda	2 · 2 , 2 + 1	4 + 3	7
E	1 + 1 · 2 + 1 , 2 + 1	5 + 3	8
F	2 · 2 , 3	4 + 3	7
			64

ohne die Wiederholung D IIda — 6

58

Karlsruhe. W. Brambach.

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,
Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Geschichte der Musik.

Adler, G., Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Studie zur Geschichte der Harmonie. 78 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 *M*. (Separatabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.)

Almanach des spectacles, *publié p. Albert Soubies, tome XIIIe, Paris, Librairie des bibliophiles.*

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 3. Aufl. 1. Bd. gr. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 12 *M*. Inhalt: Die Musik des griechischen Alterthums und des Orients nach R. Westphal's und F. A. Gevaert's neuesten Forschungen dargestellt und berichtigt von B. v. Sokolovsky. XXXII, 584 S. 8.

Annuaire *du conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Dixième année, avec le portrait de J. de Zarembski. 234 S. 8. Gand, Ad. Hoste. Bruxelles, C. Muquardt.*

Archives théâtrales, *Journal paraissant le 10 de chaque mois. Editeur: Paul Meyau. Librairie Tresse et Stock.*

Baltz, J., Düsseldorfer Musikantengeschichten vom Jahre des Heils 966 bis auf den heutigen Tag. 66 S. gr. 8. Düsseldorf, Felix Bagel. n. 1 *M* 50 *Pf*.

Bandini, *U., La musica nella evoluzione della civiltà umana. Venezia, Antonelli.*

Barker, *J. E., The new opera glass, containing the plots of the popular opera and a short biography of the composers. VII, 91 S. 8. Mit 1 Portrait von R. Wagner. Leipzig, Karl Fr. Pfau. n. 1 M 40 Pf.*

Barrett, *W. A., English Glees and Part-Songs; an enquiry into their historical development. London, Langmans, Green & Co.*

Beaufort, *R. L., The Abbé Liszt. The Story of his Life. London, Ward and Downey. 8⁰. Mit 2 Portraits. 7 M 20 Pf.*

Beauquier, *Ch., Les musiciens Francs-Comtois, Dôle, Vernier-Arcelin, 8⁰, 23 pp.*

Beier, Franz, Die Abonnements-Concerte des königl. Theater-Orchesters zu Cassel. Ein geschichtlicher Rückblick. Cassel, Paul Voigt. 1886. 8.

Bellaigue, *Camille, Un siècle de musique française. 12⁰. Leipzig, F. A. Brockhaus, 3 fr. 50.*

Bennert, J. E., Illustrirte Geschichte der Zither. 56 S. 4. Luxemburg. J. W. Stompe. baar 2 *M*.

Bericht, 16., des königlichen Conservatoriums in Dresden. 31. Studienjahr 1886/87. 24 S. gr. 8. Dresden, Georg Tamms in Comm. n. 20 *Pf.*

Blumner, M., Rede bei der Gedächtnißfeier für Eduard Grell in der Sing-Akademie am 19. September 1886. 5 S. 4. Berlin, E. Toeche. 30 *Pf.*

Böhme, F. M., Die Geschichte des Oratoriums, für Musikfreunde kurz und faßlich dargestellt. 2. Aufl. VII, 119 S. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. n. 2 *M.* geb. n. 2 *M* 80 *Pf.*

Bohn, E., Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins. 58 S. gr. 8. Breslau, Julius Hainauer. 75 *Pf.*

Bordes, *Ch., Etude des derniers ouvrages de R. Wagner. Anvers, fédération artistique.*

Bouchor, *M., La Messe en ré de Beethoven. Angers.*

Brambach, Wilhelm, Psalterium. Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes. Berlin, A. Asher & Co. 8.

Brendel, F., Grundzüge der Geschichte der Musik. 6. Aufl., bearbeitet von W. Kienzl. VIII, 83 S. gr. 8. Leipzig, Heinr. Matthes' Verlag. n. 1 *M* 50 *Pf.*

Bull, S. C., Ole Bull, der Geigenkönig. Ein Künstlerleben. Frei bearbeitet von L. Ottmann. 233 S. 8. Mit 1 Stahlstich. Stuttgart, Rob. Lutz. n. 3 *M* 50 *Pf.* geb. n. 4 *M* 60 *Pf.*

——, *Ole Bull. A memoir. T. Fisher Unwin, London.*

Bulle, Oscar, Robert Schumann als Dichter. In: Die Gegenwart 1886. Nr. 42.

Carozzi, *E., L'annuario teatrale italiano.*

Chilesotti, *O., Di Giovanni Battista Besardo o del suo »Thesaurus harmonicus«. Milano, Ricordi. netti 2 fr.*

Curven, *J. S., Studies in Worship Music. J. Curven & Sons.*

Daryl, *F., Le Monde Chinois. Paris, J. Hetzel & Co.* (Ein Abschnitt über die Musik).

David, *E., Les Mendelssohn-Bartholdy et R. Schumann. 18. Paris, Calmann Levy. 3 fr. 50 c.*

——, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann. Leipzig, F. A. Brockhaus, in 12°. 3 fr. 50 c.*

Davis, *Studies in musical history. 12. New-York. 6 sh.*

Deldevey, *E.-M.-E., La société des concerts 1860 a 1885. (Conservatoire national de musique.) Paris, Firmin-Didot et Cie. 1887. gr. 8.*

Der 5. deutschevang. Kirchengesangvereinstag zu Bonn am 27. und 28. Juli 1886. Darmstadt, Selbstverlag des Vereins. 8°. 52 S.

Elben, Dr. Otto, Der volksthümliche deutsche Männergesang, 2. Aufl. Tübingen, Laupp. 8.

Ellis, *W. Ashton, R. Wagner as Poet, Musician and Mystic. A paper read at the society for the encouragement of the fine arts. 32 S.*

Erler, H., Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert. 2 Bde. X, 337 und IX, 351 S. gr. 8. Berlin, Ries und Erler. n. 10 *M* 50 *Pf.*

Ernst, *A., Richard Wagner, et le drame contemporain. Introduction par L. de Fourcaud. XII, 331 p. 18. Paris, A. Quentin. 3 fr. 50 c.*

Ferrari, *P. E., Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883. Parma, Luigi Battei, 1884, 4°, pp 384.*

Freisauff, R. v., Mozart's Don Juan 1787—1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper. VIII, 188 S. gr. 8. Salzburg, H. Kerber. 4 *M* 50 *Pf.*

Frommel, E., Friedrich Kiel (geb. 7. Okt. 1821, † 13. Sept. 1885). Gedächtnißrede. 15 S. 8. Berlin, C. F. Conrad's Buchhandlung (Paul Ackermann). n. 50 *Pf.*

—— 2.—4. Aufl. 15 S. 8. Ebda. n. 50 *Pf.*

Fuchs, *Mme. H., L'opéra et le drame musical d'après l'oeuvre de Richard Wagner. 8. Paris, G. Fischbacher. 5 fr.*

Goethe's Briefwechsel mit **Rochlitz.** Leipzig, F. W. v. Biedermann. 8.

Grand-Carteret, *M. S., La France jugée par l'Allemagne; le XVe chapitre est consacré à la musique.*

Gregoir, *Ed., Supplément et complèment au volume les Artistes-Musiciens Belges au XVIIIe et XIX siècle. gr. 8°. Bruxelles, Schott frères.*

Grove, *G., A Dictionary of music and musicians. Part XXII. London, Macmillan & Co.*

—, *A short history of cheap music. London, Novello Ewer & Co.*

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der »Modernen Oper« IV. Theil.) Neue Kritiken und Schilderungen. 2. Aufl. Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur. 1888. VIII, 335 S. 8. n. 5 *M*, geb. n. 6 *M*.

Henry, *Ch., La théorie de Rameau sur la musique. Paris, Hermann. 8°, 15 pp.*

Hipkins, *A. S., Musical instruments historic rare and unique. Edinburg, Adam and Charles Block.* Mit 58 Tafeln. Folio. *7 Lst. 7 sh.*

Jahrbuch, kirchenmusikalisches, für das Jahr 1887. Red. von F. X. Haberl. VII. 142 S. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 1 *M* 60 *Pf*.

Janssen, P., Gustav Merkel, kgl. sächs. Hoforganist. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. 61 S. gr. 8. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. n. 1 *M* 50 *Pf*.

Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres. Ouvrage orné de 14 lithographies originales par Fantin-Latour, de 15 portraits de Richard Wagner, de 4 eaux-fortes et de 120 gravures. XVI, 347 p. 4. Paris, Rouam. 40 fr.*

Kohut, A., Richard Wagner in der Schweiz. In: Die Gegenwart 1887. Nr. 40.

—, Weber-Gedenkbuch. Erinnerungsblätter zum 100jährigen Geburtstage Carl Maria von Weber's am 18. December 1886. VII, 163 S. 8. n. 2 *M*.

—, Tragische Primadonnenehen. Cultur- u. kunstgeschichtliche Skizzen. Leipzig, C. Reissner.

Köstlin, H. A., Geschichte des christlichen Gottesdienstes. Ein Handbuch für Vorlesungen und Uebungen im Seminar. Freiburg i. Br., J. C. B. Mohr. 263 S. mit Tabellen.

Kufferath, *M., La Walkyrie de Richard Wagner. 12. Paris, G. Fischbacher. 2 fr.*

La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben. 2 Bde. XIV, 354 und X, 392 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 7 *M*, geb. n. 8 *M*.

Langhans, W., Die Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jahrh. 16. u. 17. (Schluß-) Lieferung. gr. 8. (2. Bd. S. 449—560.) Leipzig, F. C. E. Leuckart (Constantin Sander). à n. 1 *M*. 2 Bde. kplt. n. 10 *M*. [S. ob. Bd. II. S. 535.]

Lindau, *P., Richard Wagner. Traduit par J. Weber. Nouvelle édition. 18. Paris, L. Westhausen. 3 fr. 50 c.*

Ludwig, H., Johann Georg Kastner, ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher, sein Werden und Wirken. 2 Bde. in 3 Theilen. XVIII, 422, VIII, 472 und VII, 424 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 40 *M*, geb. mit Goldschnitt n. 52 *M*.

Marsop, P., Die Entstehung der modernen Operette. In: Die Gegenwart 1887. Nr. 27.

—, Traummusik. Anmerkungen für Schumann-Freunde. In: Die Gegenwart 1887. Nr. 12.

Martinet, *A., Offenbach, sa vie et son oeuvre. Paris, Dentu et Co.*

Mastrigli, *L., Beethoven, la sua vita e le sue opere. Roma.*

Meinardus, L., Die deutsche Tonkunst. Eine kulturgeschichtliche Charakterskizze ihres Entwickelungsganges im 18. und 19. Jahrhundert. V, 286 S. 8. Leipzig, Georg Böhme. geb. 4 *M* 60 *Pf*.

Millaut et Caran d'Ache, *La comédie du jour sous la république athénienne. Paris, Plon Nourrit et Co. (La comédie des arts, côté de la musique, les apôtres de l'opéra, Wagner étoile de seule grandeur).*

Moriocchi, *La musica in Siena; appunti storici relativi a quest' arte ed a'suoi cultori. Opera premiata con medaglia di bronzo all' esposizione musicale di Milano del 1881, edita per cura di Banchi. VIII, 160 p. 8. 4 l.*

Moritz, R., Die Rigaer Oper von 1782—1886. Eine statistische Zusammenstellung. Riga, Tagblatt. Kl. 8⁰, 42 Seiten.

Morsch, A., Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. 10 Vorträge. VI, 267 S. gr. 8. Berlin, Rob. Oppenheim. n. 3 *M* 50 *Pf*, geb. n. 5 *M*.

The musical Directory, Annual and Almanak *for 1887, Rudall, Carte & Co.*

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher für 1887. Herausgegeben von O. Eichberg. XV, 402 S. 8. Berlin, Raabe und Plothow. geb. n. 2 *M*.

——, deutscher, f. d. Jahr 1888. 16. Leipzig, M. Hesse's Verlag. geb. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Musik-Heroen der Neuzeit. IV. 8. Leipzig, M. Hesse's Verlag. n. 50 *Pf*. Inhalt: Thomas Koschat, der Sänger des Kärntner Volkslieds. Eine Biographie von O. Schmidt. 32 S.

Naumann, E., *Geillustreerde geschiedenis der Muziek. 1. Deel. 8. Haag, J. Ykema. 6 fl. 50 c.* [S. ob. Bd. I. S. 390.]

Nohl, L., Mosaik. Denksteine aus dem Leben berühmter Tonkünstler. 2. [Titel-] Aufl. XII, 428 S. gr. 8. Leipzig, Feodor Reinboth. n. 6 *M*.

Notice sur Jean-Hubert-Joseph Ansiaux. *Imprimerie Delhaise à Huy. in 32, 19 pp. (anonym).*

Nottebohm, G., Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze. X, 590 S. gr. 8. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. n. 20 *M*.

Noufflard, *G., Otello de Verdi et le drame lyrique. Une plaquette de 16 pages in 8⁰. Paris, Fischbacher.*

Nuitter, *Ch. et* ***E. Thoinau,*** *Les origines de l'opéra français. 8. Paris, E. Plon, Nourrit et Co. 10 fr.*

Otto, Luise, Lina Ramann, Pädagogin, Musiklehrerin, Schriftstellerin. In: Die Lehrerin in Schule und Haus. Herausgegeben von Marie Loeper-Housselle. 2. Jahrg. Heft 21. Berlin. S. 641—645.

Paglicci Brozzi, *Ant., Teatri e spettacoli dei popoli orientali. Milano, Fratelli Dumolard, 1887.*

Parry, *C., Hubert H., Studies of great composers. London, George Routledge and Sons.*

Peloran, *Fr., Storia della musica Bellunese. I. Organi ed organisti della Cattedrale. II. Maestri di Cappella. III. Maestri di Violino. IV. Maestri compositori.*

Pirckmayer, F., Über Musik und Theater am f. e. salzburgischen Hofe 1762—1775. (Separat-Abdruck.) 44 S. 8. Salzburg, Heinrich Dieter. n. 1 *M*.

Potter, *Fr. de, Le second Cartulaire de Gand. Leliaert, Liffer et Cie.* (enthält einige ältere die Musik betreffende Dokumente, 1575, 1706 etc.)

Prieger, K., Urtheile bedeutender Dichter, Philosophen und Musiker über Mozart. 2. Aufl. 288 S. gr. 8. Wiesbaden, Edm. Rodrian's Hofbuchhandlung. n. 4 *M*., geb. n. 5 *M*.

The professional pocket book *and daily and hourly engagmend diary for 1887, London, Rudall, Carte & Co.*

Rau, H., Beethoven. Ein Künstlerleben. Kulturhistorisch-biographisch geschildert. 2 Bde. 3. Aufl. IV, 327 und 386 S. 8. Leipzig, Theodor Thomas. n. 6 *M.*, 2 Einbände à baar 1 *M.*

Reimann, H., Robert Schumann's Leben und Werke. 168 S. gr. 8. Leipzig, C. F. Peters. 3 *M.*

Riehl, W. H., Musikalische Charakterköpfe. Ein kulturgeschichtliches Skizzenbuch. 1. und 2. Bd. 8. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. à 5 *M.* 1. 7. Aufl. XX, 306 S. — 2. 6. Aufl. VI, 376 S.

Riemann, H., Musik-Lexikon. 3. Aufl. Lief. 1—20 (Schluß). VIII u. 1124 S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. à n. 50 *Pf.*

——, komplet. 8. Ebda. 10 *M.*

——, Opern-Handbuch. Lief. 16—20 (Schluß). S. 497—743. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung (J. Sengbusch). à n. 50 *Pf.* [S. ob. Bd. II. S. 534.]

Ropartz, *S. G., Victor Massé, sa vie et ses oeuvres. Paris, Sagot.*

Rowbotham, *J. F., A history of music. Vol. III. 8. London, Trübner & Co. 18 sh.* [S. ob. Bd. II. S. 536.]

Saint-Saëns, *C., Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine. Ornée de dessins de Paul Steck. Librairie Bashet.*

Schaefer, A., Historisches und systematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke zu den Dramen Schiller's, Goethe's, Shakespeare's, Kleist's und Körner's. Nebst einleitendem Text und Erläuterungen. VIII, 192 S. gr. 8. Leipzig, C. Merseburger. 5 *M.*

v. Schafhäutl, K. E., Ein Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der katholischen Kirche. XVI, 121 S. 8. München, J. Lindauer'sche Buchhandlung (Schipping). n. 2 *M* 50 *Pf.*

——, Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System. Seine Werke, seine Schule, Bildnisse etc. XVI, 302 S. gr. 8. Mit 3 Porträts, Facsimilen und Notenbeilagen. Augsburg, Literar. Institut von Dr. M. Huttler. n. 8 *M.*

Schletterer, H. M., Studien zur Geschichte der französischen Musik. Neue Ausgabe in 1 Bande. XII, 236, VII, 152 u. 199 S. gr. 8. Berlin, August Hettler. n. 8 *M.*

Schumann's, R., Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von F. G. Jansen. X, 406 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n 6 *M.*, geb. n. 7 *M.* [S. ob. Bd. II. S. 257.]

Das Sempacherlied mit den Lebensbildern des Componisten S. U. Wehrli und des Dichters H. Bosshard. Von K. Kreis. Zürich, Verlag der Zürcherischen Liederbuchanstalt. 25 Cts.

Servières, *G., Richard Wagner jugé en France; Paris, à la Librairie illustrée, 7 rue du croissant, 1 vol. in 8°, XXVIII und 330 p. 3 fr. 50 Ctmes.*

Soubies, *A., et C.* ***Malherbe,*** *Précis de l'histoire de l'Opéra comique. 18. Paris, A. Dupret. 1 fr.*

Spitta, F., Die Passionen nach den vier Evangelisten von H. Schütz. 65 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 *M* 50 *Pf.*

——, Ph., Karl Maria von Weber (geb. 1786). In: Deutsche Rundschau. 13. Jahrg. Heft 1. Oktober 1886. S. 52—64.

Statuten des königl. Conservatoriums für Musik in Dresden. Neue Ausgabe. 55 S. gr. 8. Dresden, Georg Tamms. n. 20 *Pf.*

Stiehl, C., Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. 19 S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 60 *Pf.*

Stiehl, C., Verzeichnis alter Musikalien einst in der Bibl. der Marienkirche in Lübeck. In: Mitthlgn. des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde Nr. 8, 2. Heft. S. 127.

Street, *G., Lohengrin à l'Eden-Théâtre. Paris.*

Super, *A., La chapelle imperiale russe. 48 pag. 8⁰. Paris.*

v. Szczepánski, G., Der romantische Schwindel in der deutschen Mythologie und auf der Opernbühne. 4. Heft. Der Weltenbaum zu Neuschwanstein. 48 S. gr. 8. Elberfeld, Bädeker'sche Buchhandlung (A. Martini und Grüttefien). n. 60 ₰. [S. ob. Bd. I. S. 587.]

Taunton, *Eth. L., The history and growth of church music. Burns and Oates, Limited.*

Le theâtre *(mystères, tragédie, comédie) et la musique (instruments, ballet, opéra) jusqu'en 1789. 8. Paris, F. Didot et Co. 4 fr.*

Thoinau, *M. E., Pierre La Barre (XVIIe siècle). Dans: Le Moliériste. Paris, Nesse et Stock. IX. anneé, no. 102.*

Thrane, C., Friedrich Kuhlau. IV, 110 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel n. 1 *M.*, geb. n. 1 *M* 50 ₰.

The trinity college, *London, Calendar for the academical year 1886/7. London, A. Hammond & Co.*

Van der Straeten, *E., Jacques de Saint-Luc, Luthiste Athois du XVII siècle. Bruxelles, B. Schott frères. 3 fr.*

Venables, *L. C., The choral society. London, Curwen and sons.*

Verdun, *Paul, Les ennemis de Wagner. Paris, A. Dupret. 50 ctmes.*

Verzeichniß der im J. 1886 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen etc. XCIX, 352 S. gr. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister n. 14 *M*, auf Schreibpapier n. 16 *M*.

——, thematisches, der bisher im Druck erschienenen Werke von Joh. Brahms 134 S. gr. 8. Berlin, N. Simrock. 15 *M*.

Vogel, B., Hans v. Bülow. Sein Leben und sein Entwickelungsgang. 69 S. 8 Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 *M* 20 ₰, geb. n. 1 *M* 60 ₰.

—— Robert Schumann's Klaviertonpoesie. Ein Führer durch seine sämmtlichen Klavierkompositionen. IV, 72 S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 *M* 20 ₰.

Wagner, R., Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. Lief. 1. Bd. 1. S. 1—80. 8. Leipzig, E. W. Fritzsch. 60 ₰.

——, *Musiciens, poètes et philosophes. Aperçus et jugements. Trad. par E. Benoit. 18. Paris, G. Charpentier & Cie. 3 fr. 50 c.*

——, Frauengestalten. Erläutert von R. Gosche. Mit 12 Photographien nach Cartons von J. Bauer und E. Limmer. 2. Aufl. 88 S. 4. Leipzig, Albert Unflad. Geb. m. Goldschn. n. 20 *M*.

——, *et le roi de Bavière. Lettres traduites par J. Saint-Cère. 24. Paris, A. Dupret. 1 fr.*

Waller et Rotiers, *Le théâtre de la Monnaie 1886/7. Bruxelles, Monnom.*

Wandel, Sebastian Bach und Ludwig Thiele. In: Schulblatt für die Provinz Brandenburg. 1887. Heft 1. 2. S. 1—19.

Wangemann, O., Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau. 3. Aufl. VIII, 258 S. 8. Mit Illustr. Leipzig, Verlags-Institut (Karl Kiesler). n. 4 *M*.

Wasielewski, W. J. v., Ludwig von Beethoven. Berlin, Brachvogel und Ranft 1888. 2 Bde. XIII, 377 u. 299 S. 8. n. 12 *M*, geb. n. 15 *M*.

Wellmer, A., Der Gemeinde- und Chorgesang in der evangelischen Kirche, ein Erbtheil derselben aus altkirchlicher und reformatorischer Zeit. 29 S. gr. 8. Demmin, A. Frantz. n. 50 ₰.

Wellmer, A., Karl Loewe. Ein deutscher Tonmeister. 74 S. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Westphal, R., Griechische Harmonik und Melopöie. Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage. Leipzig, Teubner. 8.

***Wilson,** S. H., The Musical Year Book of the United States. Boston, Alfred Mudge and Son.*

Wirth, M. Aus Richard Wagner's Bayreuther Stilbildungsschule. 1. Heft. 32 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth. baar 90 *Pf*.

Witt, F., Das königl. bayrische Kultus-Ministerium, die bayrische Abgeordneten-Kammer und der Cäcilien-Verein. Eine Streitschrift. 152 S. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 1 *M* 50 *Pf*.

***Wodzinski,** Les trois romans de Frédéric Chopin. 18. Paris, Calmann Levy. 3 fr. 50 c.*

v. Wolzogen, H., Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel: Der Ring des Nibelungen. Neue [Titel-] Ausg. 102 S. 8. Leipzig, Feodor Reinboth. n. 1 *M*, geb. baar 1 *M* 50 *Pf*.

——, Richard Wagner's Heldengestalten, erläutert. Mit 18 Porträtbildern. 2. Aufl. X, 94 S. 4. Leipzig, Edwin Schlömp. geb. m. Goldschn. n. 15 *M*.

II. Theorie.

***Agresti,** M., Metodo di canto ecclesiastico. 2. edizione, Roma.*

***Angeleri,** A., Il Pianoforte. Milano, Ricordi.*

***Banister,** H. C., Musical Art and Study. London, George Bell and Sons.*

——, Lectures on musical analysis. Delivered before the rogal Normal college and academy of music for the blind. London, George Bell and Sons.

Bellermann, H., Der Contrapunkt. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen und fünf lithographirten Tafeln in Farbendruck. 3. Aufl. XVIII, 477 S. gr. 8. Berlin, Julius Springer. n. 14 *M*, geb. n. 15 *M* 20 *Pf*.

***Bertini,** D., Scuola corale infantile. Milano, Ricordi.*

***Bielefeld,** A., Méthode pratique de Piano. Luxembourg, S. W. Stomps.*

***Blitz,** Ed. de, L'Art du chef d'orchestre. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.*

***Brusoni,** E., Il moderno organo italiano. Domodossola, a spese dell' autore. Milano, Buffa, Galleria De Cristoforis.*

***Campbell,** Archibald, Rainbow musick. London, Bernard Quaritch.*

Cherubini, 24 zwei- und dreistimmige Canons, ausgewählt und mit Anleitungen zum Vortrage versehen von Julius Stockhausen. 8. Mainz, B. Schott's Söhne. 3 *M* 50 *Pf*.

***Davenport,** F., Elements of harmony and counterpoint. London, Longmans, Green & Co.*

***Dorau and Galloway,** Intermodal harmonies for the Gregorian psalm tunes. London, Novello Ewer & Co.*

Draeseke, F., Die Lehre von der Harmonia in lustige Reimlein gebracht. 2. Aufl. XII, 185 S. 8. Leipzig, J. H. Zimmermann. 2 *M*, geb. n. 3 *M*.

***Duvernoy,** H., Leçons mélodiques de solfège sur toutes les clés et mesures connues avec accompagnement de piano. Bruxelles.*

***Edwards,** F. G., Common Praise: a practical handbook of Nonconformist church music. S. Curwen and Sons.*

Heinze, L., Theoretisch praktische Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen. 8. Aufl. IV, 192 S. gr. 8. Ober-Glogau, Heinrich Handel. n. 2 *M*.

Helm, J., Allgemeine Musik- und Harmonielehre. 4. Aufl. VIII, 310 S. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. n. 3 *M* 60 *Pf*.

Hiebsch, S., Methodik des Violinunterrichtes. Wiener-Neustadt, Ed. Wedl.

***Huet,* F.**, *La musique liturgique. L'art moderne dans ses rapports avec le culte. Châlons sur Marne, imp. Martin. 8º. 84 pp.*

Jadassohn, S., Lehrbuch der Harmonie. 2. Aufl. XVI, 272 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. n. 4 *M*, in Schulband n. 4 *M* 50 *Pf*, eleg. geb. n. 5 *M* 20 *Pf*.

——, *Treatise on single, double, triple and quadruple counterpoint. Translated into English by G. (Tyson) Wolff. VI, 128 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. n. 3 M, geb. n. 4 M 20 Pf.*

——, Erläuternde Anmerkungen und Hinweise für die Bearbeitung der Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie, mit besonderer Berücksichtigung des Selbstunterrichtes. 16 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 30 *Pf*.

——, *Explanatory remarks and suggestions for the working of the exercises in the manual of harmony. 16 p. gr. 8. Ebda. n. 30 Pf.*

***Kilburn,* N.**, *Notes and Notions on music. London, James Burns.*

Köhler, L., Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule. 8. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. 1 *M* 20 *Pf*.

Lennox Browne, *Voice Song and Speech. A practical guide for singers and speakers. London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.*

***Liddle,* J. S.**, *The Modern Violin Method. London, Alphonse Cary.*

Liszt, F. Technische Studien für Pianoforte. Unter Redaktion von A. Winterberger. Heft 1—8. Fol. Leipzig, J. Schuberth & Co. à 3 *M*.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Komposition. 4. (letzter) Bd. Die Oper. 2. Aufl. Neu bearbeitet von H. Kretzschmar. 502 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 10 *M*, geb. n. 11 *M* 50 *Pf*.

——, *Manual general de musique. Adaption française du »Katechismus der Musik« de Lobe. (23 Ed.) Par G. Sandré. VI, 161 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. geb. n. 2 M.*

Locher, C., Erklärung der Orgel-Register mit Vorschlägen zu wirksamen Register-Mischungen. XII, 77 S. gr. 8. Bern, Nydegger und Baumgart. n. 2 *M* 80 *Pf*.

***Mackenzie,* Morell**, *The hygiene of the vocal organs. A practical handbook for Singers and Speakers. Second Edition. London, Macmillan & Co.*

***Masset,* J. J.**, *L'art de conduire et de développer la voix. Paris, Brandus et Co.*

Michael, J., Die Bildung der Gesangsregister. Für Musiker und Ärzte. 76 S. 8. Mit Holzschn. Hamburg, Leopold Voss. geb. n. 2 *M*.

Michaelis, A., Die Lehre von der freien und strengen Nachahmung. Studien in den höheren Formen des Tonsatzes. V, 128 S. gr. 8. Leipzig, C. Merseburger. 3 *M*.

——, Melodielehre nebst einleitenden praktischen Akkordstudien. 152 S. 8. Leipzig, J. H. Zimmermann. geb. n. 2 *M*.

——, Allgemeine Musiklehre. VI, 114 S. 8. Leipzig, C. Merseburger. n. 1 *M* 20 *Pf*.

——, Eine Notenschrift auf Grund des modernen Tonsystems. 24 S. qu. 8. Halle, A. Michaelis. 1 *M*.

La Mise en Scène, *article dans »la Revue lyrique et choréographique«, Paris.*

Mitterer, J., Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften für katholische Kirchenmusik. 2. [Titel-] Aufl. 105 S. 8. Regensburg, Alfred Coppenrath, Verlags-Conto. n. 1 *M*.

Müller, R., Musikalisch-technisches Vokabular. Die wichtigeren Kunstausdrücke der Musik. Englisch-deutsch und Deutsch-englisch, sowie die gebräuchlichsten

Vortragsbezeichnungen etc. italienisch-englisch-deutsch. 84 S. gr. 8. Leipzig, C. F. Kahnt. n. 1 *M* 50 *Pf*.

Muller de la Source, *Vingt vocalises élémentaires et progressives. Bruxelles.*

Nadaud, *G., Solfège poétique et musical. 8. Paris, Hachette et Co. 1 fr. 50 c.*

Natali, *Fil., Il diapason differenziale. Roma, tipografia di G. Ciotola e Co.*

Ordnung und Form eines liturgischen Gottesdienstes für die allerhöchsten Geburts- und Namensfeste des Regentenhauses. Samt den erforderlichen Musikalien etc. und eingehender musikliturg. Begründung. Gütersloh, C. Bertelsmann 1887, 64 S. 1 *M* 20 *Pf*.

Palgrave Simpson. *The Bandmaster's Guide Vol. II. On the Instrumentation of Military Bands. London, Boosey & Co.*

Rabaud, *H., Méthode complète de Violoncelle. Paris.*

Reissmann, A., Die Musik als Hülfsmittel der Erziehung. Wiesbaden, Bechtold und Co. 8.

Riaño, *Notes on early Spanish Music. London, Quaritch. 8.*

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 17. Aufl. XII, 225 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 *M*, geb. n. 4 *M* 20 *Pf*, in Schulbd. n. 3 *M* 50 *Pf*.

——, Aufgabenbuch dazu, bearbeitet von A. Richter. 6. Aufl. 54 S. gr. 8. Ebda. n. 1 *M*, geb. n. 2 *M* 20 *Pf*.

——, *Traité d'harmonie théorique et pratique. Traduit par G. Sandré. 2 Ed. VIII, 200 S. 8. Ebda. n. 4 M, geb. n. 5 M 20 Pf.*

——, Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. 6. Aufl. mit einem Nachtrage von A. Richter. VIII, 172 u. 100 S. gr. 8. Ebda. n. 4 *M* 50 *Pf*, geb. n. 5 *M* 70 *Pf*.

Riemann, Hugo, Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre. Hamburg, J. F. Richter. 1887. XII, 208 S. gr. 8. n. 4 *M* 50 *Pf*.

Russel, *W., Musical Services at St. Paul's Cathedral. A report to the Dean and Chapter by the Succentor. London, 1887.*

Samberger, K. M., Ein Kirchenjahr. E. Stillbach's Kritiken und Sentenzen in Poesie und Prosa über Liturgie und Musik in der katholischen Kirche. Zweite [Titel-] Ausg. des Werkes: »Gereimtes und Ungereimtes«. VII, 195 S. 8. Regensburg, Alfred Coppenrath's Verlags-Conto. n. 2 *M*, geb. n. 2 *M* 70 *Pf*.

Samuel, *A., Livre de lecture musicale formant un recueil des airs nationaux les plus caractéristiques rangés dans un ordre progressif avec l'indication de leur structure rythmique. Paris, Lemoine et fils.*

Schulz, F. A., Kleine Harmonielehre. 3. Aufl. VIII, 52 S. 12. Leipzig, C. Merseburger. 45 *Pf*.

Sering, F. W., Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzung auf das Nothwendigste für Lehrer und Schüler in diesem Zweige musikalischen Unterrichts. 2. Aufl. 54 S. gr. 8. Lahr, Moritz Schauenburg. 80 *Pf*.

Sloper, *Lindsay, Manual of harmony. London, Joseph Williams.*

Stockhausen, J., Gesangschule u. Stimmbildung. gr. 8. Leipzig, C. F. Peters. 3 *M*.

Stoewe, G., Die Klaviertechnik, dargestellt als musikalisch-physiologische Bewegungslehre, nebst einem System gymnastischer Übungen. XII, 151 S. gr. 8. Berlin, Robert Oppenheim. n. 2 *M* 50 *Pf*.

Struth, A., Theoretisch-praktische Flötenschule. 6. Aufl. 4. Leipzig, C. Merseburger. 2 *M* 25 *Pf*.

Tiersch, O., Rhythmik, Dynamik und Phrasierungslehre der homophonen Musik. VIII, 158 S. gr. 8. Berlin, Robert Oppenheim. n. 2 *M* 75 *Pf*.

Tijdschrift *der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II, 3. en 4. Stuk. Amsterdam, Muller & Co. gr. 8.*

Tottmann, A., Führer durch den Violin-Unterricht. Progressiv geordnetes Verzeichniß der instruktiven, sowie der Solo- und Ensemble-Werke für Violine. 2. Aufl. Leipzig, J. Schuberth & Co. 3 *M*.

Tschirch's, R., Volksänger. Eine einfache Darstellung und Erklärung der ersten Elemente der Musikwissenschaft. Das Athemholen und die richtige Aussprache. Die Schule zum richtigen Treffen. Vollständig umgearbeitet von L. Liebe. Neue Aufl. 116 S. 16. Regensburg, Alfred Coppenrath. n. 1 *M*.

Johann Vesque von Püttlingen. Eine Lebensskizze aus Briefen und Tagebuchblättern zusammengestellt. Wien, Hölder. 8.

Wagner, P. E., Das Wichtigste aus der allgemeinen Musiklehre und musikalischen Vortragslehre. 55 S. 8. Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung. Kart. n. 80 *Pf*.

Wahle, H., Op. 7. Neue theoretisch-praktische Schule für Concertina und Bandonion. Leicht verständlich und unterhaltend. 4. Leipzig, Carl Merseburger. 2 *M* 25 *Pf*.

Weigand, E., Anschauungs-System für Klanghöhe und Klangdauer. Ein Vorläufer zu Weigand's Wurzeln des musikalischen Ausdrucks. 4. Oppenheim, Ernst Kern's Verlag. n. 1 *M*.

——, Vergleich der alten Notation mit der Neu-Notation. Lithogr. Taf. Fol. Ebda. 50 *Pf*.

——, Die Wurzeln des musikalischen Ausdrucks. Eine reine Klangtheorie, auf Grund seiner neuen Notation. 30 S. und 9 lith. Taf. gr. 8. Ebda. baar 3 *M*.

Witt, F., Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamte deutsch zu singen? Ein Vortrag. 2. Aufl. 40 S. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 50 *Pf*.

Wohlfahrt, H., Theoretisch-praktische Modulations-Schule. Die Akkordfolge in den verschiedenen Stellungen, Übergängen und Ausweichungen, nach leichter Methode und zum Selbstunterricht dargestellt. 4. Aufl. VI, 74 S. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 *M*, geb. n. 1 *M* 80 *Pf*.

Zimmer, F., Elementar-Musiklehre. Enthaltend das Wissensnöthige für jeden Musiktreibenden. 1. u. 2. Heft. 9. Aufl. 8. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchhandlung. n. 1 *M* 60 *Pf*. 1. VIII, 87 S. n. 60 *Pf*. — 2. 105 S. n. 1 *M*.

——, Die Notenlesemaschine. 8. Ebda. 30 *Pf*.

III. Aesthetik. Physikalisches.

Bulthaupt, H., Dramaturgie der Oper. 2 Bde. VI, 404 u. 322 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 10 *M*, geb. n. 12 *M*.

Engel, Gustav, Über den Begriff der Klangfarbe. (Philosophische Vorträge. Hft. 12. S. 311—355.) gr. 8. Halle a. S., C. E. M. Pfeffer. 1887. n. 1 *M* 20 *Pf*.

Grell, E., Aufsätze und Gutachten über Musik. Herausgegeben von H. Bellermann. XI, 195 S. gr. 8. Berlin, Julius Springer. n. 4 *M*.

v. Hausegger, F., Die Musik als Ausdruck. 2. Aufl. gr. 8. Wien, Carl Konegen, Verlags-Conto. n. 3 *M*.

Haweis, Die Tonkunst und ihre Meister. Aesthetisches, Biographisches und Instrumentales. Nach dem englischen Original »*Music and morals*« deutsch von Workhard. 2. [Titel-] Aufl. XII, 264 S. gr. 8. Berlin, Klemann's Verlag (Henius und Krakau). n. 3 *M* 50 *Pf*, geb. baar 4 *M* 75 *Pf*.

Henry, *Ch., Wronski et l'Esthétique musicale. Paris, A. Hermann.*

Kingston, *W. B., Music and manners. 8. London, Chapmann and Hall. 30 sh.*

v. Lang, V., Bestimmung der Tonhöhe einer Stimmgabel mit dem Hipp'schen Chronoskop. 10 S. gr. 8. Wien, Carl Gerold's Sohn in Comm. baar 25 *Pf*.

Meuss, E., Schauspiel und Gottesdienst. Vortrag, gehalten in Breslau. 17 S.

Baron v. Roberts, A., Unmusikalisch und Anderes. 2. Aufl. Miniatur-Ausgabe. 353 S. 16. Dresden, Heinrich Minden. n. 2 *M*, geb. baar 3 *M*.

Delle Sedie, *E., Esthétique du chant et de l'art lyrique. Paris.*

Seidl, Arthur, Vom Musikalisch-Erhabenen. Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst. Regensburg, Druck von M. Wasner. IV, 132 S. gr. 8. n. 1 *M* 80 *Pf*.

Valori, *Prince de, La musique et le document humain. Paris, Ollendorf.*

Wallaschek, R., Aesthetik der Tonkunst. 378 S. gr. 8. Stuttgart, W. Kohlhammer. n. 6 *M*.

Wolff, H. K., Untersuchungen über das Tongedächtniß. In: Philosophische Studien, herausgegeben von W. Wundt. Bd. 3. Heft 4. 8.

IV. Kritische Ausgaben älterer Musik.

Bach, Joh. Seb., Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas. Erste Ausgabe. Klavierauszug nach der Originalpartitur eingerichtet von Alfred Dörffel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Hochquart.

Barrett, *G. S., Congregational church hymnal. The Harmonies revised by E. J. Hopkins. London, Hodder and Stoughton.*

Bartsch, Ch., Dainu Balsai. Melodien litauischer Volkslieder, gesammelt und mit Textübersetzungen, Anmerkungen und Einleitung herausgegeben. 1. Theil. XXXI, 248 S. gr. 8. Heidelberg, Carl Winter's Universitäts-Buchhandlung. n. 5 *M*.

Böhme, Fr. M., Originalgesänge von Troubadours und Minnesängern des 12—14. Jahrhunderts, gesammelt und mit Accompagnement versehen. Mainz, Brüssel, Paris, London, Schott. 1886.

Bourgault-Ducoudray, *L. A., Trente mélodies populaires de la Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées par Bourg.-Duc., avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. Coppée. — Avec un avant propos. (Bourg.-Duc. auteur de l'oeuvre »Mélodies populaires de l'Orient«). Paris.*

Breviarium Romanum. *Editio typica S. Rituum congregationis. 4 Tomi in 12⁰. Regensburg, Pustet. 24 M.* (kl. Ausg. 15 *M*).

The Congregational Church Music Hymnal. *Part 2. Litanies and Chants. Hodder and Stoughton.*

Gevaert, *F. A., Répertoire classique du chant français. Morçeaux d'étude et de concours, pour les conservatoires et les ecoles de Musique. Avec une préface. Paris et Bruxelles, Lemoine et fils. (136 Nr.)*

Gluck, C. W., Frauen-Chöre aus Iphigenie auf Tauris. Revidirt und herausgegeben von F. A. Dressler. Klavier-Auszug. gr. 8. Berlin, R. Sulzer. 1 *M*.

Goldschmidt, *O., The Bach Choir Magazine. Select vocal part music of various Schools. London, Novello Ewer & Co.*

Grétry, *Collection complète des Oeuvres de G., publiée par la gouvernement belge. Livr. VI. L'épreuve villageoise. Opéra Buffon en deux actes et en vers. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 16 M. (S. ob. Bd. II, S. 391).*

Händel, G. F., Werke. Für die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Lieferung XLVII: Instrumentalmusik für großes Orchester. — Lieferung L: Italienische Kantaten für eine Solostimme und Baß. Erster Band, Nr. 1—38. — Lieferung XLVI A: Ode für den Geburtstag der Königin Anna. Fol. Leipzig, Stich und Druck der Gesellschaft.

Hassler, Hans Leo, Lustgarten Neuer Teutscher Gesänge, *Balletti*, Galliarden und Intraden. Nürnberg, 1601. Partitur-Ausgabe von Dr. Friedrich Zelle (XV. Publikation der Gesellschaft für Musikforschung). Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887. Fol.

***Benedetto Marcello,** »Arianna« intreccio scenico-musicale. 1727. Trascripzione per Canto e Pianoforte. Milano, Ricordi. 6 fr.*

Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Revisionsbericht zu Serie I, II und III und Serie XXIV. No. 1, 28 und 29. Messen, Litaneien und Vespern, kleinere geistliche Gesangswerke, Requiem und Fragment-Messen. Von J. Brahms, Fr. Espagne, L. v. Köchel, G. Nottebohm, Ph. Spitta, Paul Graf Waldersee. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 *M* 20 *Pf* (S. ob Bd. II, S. 538).

—— Einzelausgabe. Stimmen. Serie XII. Erste Abtheilung. Concerte für Violine (Viola) und Orchester. No. 4. Concert für Violine. Fol. Ebda. 4 *M* 50 *Pf*. Serie XII. Zweite Abtheilung Concerte für ein Blasinstrument und Orchester. No. 12. Concert für Flöte und Harfe. 3 *M* 40 *Pf*.

—— Einzelausgabe. Serie IV. Kantaten und Oratorien. Klavier-Auszug. No. 5. Davidde penitente. Köchel Verz. No. 469. 8 *M* 30 *Pf*.

—— Gesammtausgabe. Serien-Ausgabe. Schlußbände der Supplemente. Serie XXIV. Concert, Kammermusik und Klavierwerke. Supplement No. 21a—27a. Part. 6 *M* 15 *Pf*. — Serie XXIV. Geistliche und weltliche Gesangswerke. Supplement No. 28 und 48a. Partitur 2 *M* 40 *Pf*.

Palestrina's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Partitur. Band XXVI. Drei Bücher Litaneien, Motetten und Psalmen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 *M*., Subskriptionspreis 10 *M*. (S. ob. Bd. II, S. 538.)

***Picchi,** Giov., Balli d'Arpicordo. Venetia 1621. Trascritti in notazione moderna. Milano, Ricordi. 2 fr.*

Rust, F. W., Klavier-Sonate in Des-dur. Komponirt im Jahre 1777. Zum ersten Mal herausgegeben im Jahre 1887 von Prof. Dr. Wilh. Rust. Fol. Leipzig, C. A. Klemm. 3 *M*.

—— Sonate in D-moll für Klavier oder Fortepiano, komp. im Jahre 1788. Zum ersten Male herausgegeben im Jahre 1887 von Prof. Dr. Wilh. Rust. Fol. Leipzig, C. A. Klemm. 3 *M*.

Schubert, Franz, Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Serien-Ausgabe. Partitur und Stimmen. Serie VII. Bd. 1. Pianoforte-Quintett und -Quartett. Partitur und Stimmen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 9 *M* 90 *Pf*. No. 1. Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Kontrabaß. Op. 114. 7 *M* 5 *Pf*. Nr. 2. Adagio und Rondo concertant für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. 3 *M*. Band 2. Pianoforte-Trios. Partitur und Stimmen. 12 *M* 90 *Pf*. Nr. 3. Erstes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 99. 5 *M* 25 *Pf*. No. 4. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 100. 6 *M* 60 *Pf*. No. 5. Notturno für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 148. 1 *M* 35 *Pf*. Einzelausgabe. Stimmen. Serie I. No. 5. Symphonie in B-dur 6 *M* 15 *Pf*. No. 6. Symphonie in C-dur. 10 *M* 80 *Pf*. (S. ob. Bd. II, S. 539.)

—— Partitur. Serie II. Ouverturen und andere Orchesterwerke. No. 1. Ouverture zum Lustspiel: Der Teufel als Hydraulicus. 1 *M* 20 *Pf*. No. 2. Ouverture in D-dur. 1 *M* 65 *Pf*. No. 3. Ouverture in B-dur. 1 *M* 50 *Pf*. No. 4 Ouverture in D-dur. 1 *M* 50 *Pf*. No. 5. Ouverture in D-dur (in italien. Stile). 1 *M* 80 *Pf*. No. 6. Ouverture in C-dur (im italien. Stile). 1 *M* 65 *Pf*. No. 7. Ouverture in E-moll. 1 *M* 30 *Pf*. No. 8. Fünf Menuette mit sechs Trios.

75 *Pf*. No. 9. Fünf Menuette mit Coda und sieben Trios. 75 *Pf*. No. 10. Menuett. 50 *Pf*.

Schubert, Franz, Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Part. Serie XIII. Messen. I. Bd. No. 1—4. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 19 *M*.

—— do. II. Bd. No. 5—7. Ebda. 26 *M* 15 *Pf*.

—— Einzelausgabe. Serie VIII. Für Pianoforte und ein Instrument. No. 1. Rondo für Pianoforte und Violine. Op. 70. 2 *M* 85 *Pf*. No. 2. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 137 No. 1. 1 *M* 50 *Pf*. No. 3. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 137 No. 2. 1 *M* 65 *Pf*. No. 4. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 137 No. 3. 1 *M* 65 *Pf*. No. 5. Phantasie für Pianoforte und Violine. Op. 159. 3 *M* 15 *Pf*. No. 6. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 162. 2 *M* 25 *M*. No. 7. Introduktion und Variationen über ein Thema »Ihr Blümlein alle« aus den Müllerliedern Op. 25, für Pianoforte und Flöte. Op. 160. 2 *M* 40 *Pf*. No. 8. Sonate für Pianoforte und Arpeggione oder Violoncell. 2 *M* 25 *Pf*.

—— Stimmen. Serie I. Symphonien für Orchester. No. 8. Symphonie in H-moll. 6 *M* 15 *Pf*.

Schütz, Heinrich, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Bd. III. Mehrchörige Psalmen mit Instrumenten. II. Abthlg. Band. IV. *Cantiones sacrae* für vier Singstimmen mit Generalbaß. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Subskr.-Preis à n. 15 *M*. (S. ob. Bd. II S. 391.)

Schumann, Robert, Werke. Volksausgabe. Sämmtliche Klavierwerke. Instruktive Ausgabe von Clara Schumann. Originale in Quartausgaben. 623/4. 1) In 2 Abtheilungen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Je 7 *M* 50 *Pf*. 617/22. 2) In 6 Bänden, je 2 *M* 25 *Pf*. 643. Ergänzungsband: Concerte 1 *M* 50 *Pf*. 658/97. 3) In 38 Heften, je 1 *M*. (S. ob. Bd. II, S. 539.)

—— do. Einzelausgabe. 617. Band 1. 2 *M* 25 *Pf*. 658. Variationen über den Namen »Abegg«. Op. 1. 1 *M*. 659. Papillons. Op. 2. 1 *M*. 660. Studien nach Paganini. Op. 3. 1 *M*. 661. Intermezzi. Op. 4. 1 *M*. 662—663. Impromptus. Op. 5. I. und II. Ausg. je 1 *M*. 664—665. Davidsbündler. Op. 6. I. und II. Ausg. je 1 *M*. 666. Toccata. Op. 7 in C. 1 *M*. 667. Allegro. Op. 8 in H-moll 1 *M*.

—— do. 618. Bd. II. 2 *M* 25 *Pf*. 668. Carneval. Op. 9. 1 *M*. 669. 6 Concert-Etuden nach Paganini. Op. 10. 1 *M*. 670. Große Sonate No. 1. Op. 11. 1 *M*. 671. Phantasiestücke. Op. 12. 1 *M*. 672. Symphonische Etuden. Op. 13. 1 *M*.

—— do 619. Bd. III 2 *M* 25 *Pf*. 673. Große Sonate No. 3. Op. 14. 1 *M*. 674. Kinderscenen. Op. 15. 1 *M*. 675. Kreisleriana. Op. 16. 1 *M*. 676. Phantasie. Op. 17 in C. 1 *M*. 677. Arabeske. Op. 18 in C. 1 *M*. 678. Blumenstücke. Op. 19 in Des. 1 *M*.

—— do. 620. Band IV 2 *M* 25 *Pf*. 679. Humoreske. Op. 20 in B. 1 *M*. 680. Novelletten. Op. 21. 1 *M*. 681. Sonate No. 2. Op. 22 in G-moll. 1 *M*. 682. Nachtstücke. Op. 23. 1 *M*. 683. Faschingsschwank aus Wien. Op. 26. 1 *M*. 684. 3 Romanzen. Op. 28. 1 *M*. 685. Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette. Op. 32. 1 *M*.

—— do. 621. Band V. 2 *M* 25 *Pf*. 686. Studien für den Pedalflügel. Op. 56. 1 *M*. 687. Skizzen für den Pedalflügel. Op. 58. 1 *M*. 688. Album für die Jugend. Op. 68. 1 *M*. 689. Vier Fugen. Op. 72. 1 *M*. 690. Vier Märsche. Op. 76. 1 *M*. 691. Waldscenen. Op. 82. 1 *M*.

—— do. 622. Band VI. 2 *M* 25 *Pf*. 692. Bunte Blätter. 14 Stücke. Op. 99. 1 *M*. 693. Drei Phantasiestücke. Op. 111. 1 *M*. 694. Drei Klaviersonaten.

Op. 118. 1 *M*. 695. Albumblätter. Op. 124. 1 *M*. 696. Sieben Klavierstücke. Op. 126. 1 *M*. 697. Gesänge der Frühe. Op. 133. 1 *M*.

Schumann, Robert, Werke. Großoktavausgabe. 631/2. 1) In 2 Abtheilungen à 5 *M*. 625/30. 2) In 6 Bänden à 1 *M* 50 *Pf*. 698. Ergänzungsband: Concerte. 1 *M*. 633/41. 3) Auswahl in Heften à 75 *Pf*. 633. Die Davidsbündler. Op. 6. 75 *Pf*. 634. Carneval. Op. 9. 75 *Pf*. 635. Phantasiestücke. Op. 12. 75 *Pf*. 636. Kinderscenen. Op. 15. 75 *Pf*. 637. Novelletten. Op. 21. 75 *Pf*. 638. Album für die Jugend. Op. 68. 75 *Pf*. 639. Waldscenen. Op. 82. 75 *Pf*. 640. Bunte Blätter. Op. 99. 75 *Pf*. 641. Albumblätter. Op. 124. 75 *Pf*. 642. Sonaten. Op. 11. 14. 22. 1 *M* 50 *Pf*.

—— do. 643. Anhang, Concerte und Concertstücke. No. 1—3. 4°. 1 *M* 50 *Pf*. 704. 1. Concert. Op. 54. A-moll. 1 *M*. 705. 2. Introduktion und Allegro app. Op. 92. 1 *M*. 706. 3. Concert-Allegro. Op. 134. 1 *M*. 698. Dieselben. No. 1—3. gr. 8. 1 *M*.

—— 431. Klavierwerke. Erste Ausgabe. 4°. Band I. Op. 9, 12, 15. 2 *M* 25 *Pf*. 434. Band II. Op. 17, 21, 22, 28. 2 *M* 25 *Pf*. 310. Novelletten. Op. 21. Erste Ausgabe. 8°. 75 *Pf*.

—— do. Für Klavier zu zwei Händen. Bearbeitungen. 575. Symphonien für Orchester. Complett. 4°. 3 *M*. 644. Ouverturen für Orchester. Complett. 4°. 1 *M* 50 *Pf*. 707. Ouverture, Scherzo u. Finale. Op. 52 in E. 1 *M* 50 *Pf*. 498. Quartette für Streichinstrumente. Op. 41. No. I—III. 4°. 2 *M*. 574. Quintett und Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente. Op. 44 und 47. 4°. 2 *M*. 529. Das Paradies und die Peri. 4°. 3 *M*. 536. Manfred (mit der Ouverture). 4°. 1 *M* 50 *Pf*. 308. 63 Lieder und Gesänge. Op. 24, 29, 37/12, 79, 98. Op. 13 und 23. Clara Schumann. 4°. 3 *M*. 360. Album. Aus Op. 15, 28, 21, 115, 130, 9, 120, 12, 50, 29, 17. gr. 8. 1 *M* 50 *Pf*.

—— do. Für Klavier zu vier Händen. Originale. 645. Klavierwerke. Instrukt. Ausg. No. 1—4. 4°. 3 *M*. 700. 1) Bilder aus Osten. Op. 66. 1 *M*. 701. 2) 12 Klavierstücke. I. Abthlg. Op. 85. 1 *M*. 3) 9 charakteristische Tonstücke. Op. 109. 1 *M*. 703. 4) Kinderball. Op. 130. 1 *M*.

—— do. Bearbeitungen. 499/501. Klavierwerke zu zwei Händen. 3 Bände. 4°. à 3 *M*. 499. Band I. Carneval. Op. 9. Phantasiestücke. Op. 12. Kinderscenen. Op. 15. 3 *M*. 500. Band II. Novelletten. Op. 21. 3 *M*. 501. Band III. Phantasie. Op. 17. Sonate. Op. 22. Drei Romanzen. Op. 28. 3 *M*. 646. Symphonien für Orchester. Complett. 4°. 4 *M*. 647. Ouverturen für Orchester. Complett. 4°. 2 *M*. 708. Ouverture, Scherzo und Finale. Op. 52 in E. 1 *M* 50 *Pf*. 437. Quartette für Streichinstrumente. Op. 41. 4°. 3 *M*. 648. Quintett und Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente. Op. 44 und 41. 4°. 3 *M*. 576. Trios, Phantasiestücke und Märchenerzählungen. Op. 63, 80, 110, 88, 132. 4°. 5 *M*. 528. Das Paradies und die Peri. 4°. 3 *M*. 537. Manfred (mit der Ouverture). 4°. 1 *M* 50 *Pf*.

—— do. Für zwei Klaviere zu vier Händen. 649. Andante und Variationen. Instruktive Ausgabe. 4°. 1 *M*.

—— do. Kammermusikwerke. Für Klavier und ein Instrument. 546. Sämmtliche Duos. Op. 70, 73, 105, 121, 113, 94, 102. 2 Bde. 4°. 6 *M*. 475. Lyrisches und Romantisches. 2 Bde. 4°. Bearbeitung 6 *M*.

—— do. Für drei und mehrere Instrumente. 545. Trios, Phantasiestücke und Märchenerzählungen. Op. 63, 80, 110, 88, 132. 3 Bde. 7 *M*. 439. Quartette für Streichinstrumente. Op. 41. 8°. 1 *M* 50 *Pf*. 438. Dieselben in Stimmen. 4 Bde. 4°. 3 *M*. 699. Quintett für Pianoforte u. Streichinstrumente. Op. 44. Partitur und Stimmen 2 *M*.

Schumann, Robert. Werke. Sämmtliche Klavierwerke in 2 Abtheilungen. gr. 8. à 5 *M*. Dieselben in 6 Bänden gr. 8 à 1 *M* 50 *Pf*. In Einzelbändchen gr. 8. Bd. 1. Davidsbündler. Op. 6. Bd. 2. Carneval. Op. 9. Bd. 3. Phantasiestücke. Op. 12. Bd. 4. Kinderscenen. Op. 13. Bd. 5. Novelletten. Op. 21. Bd. 6. Jugend-Album. Op. 68. Bd. 7. Waldscenen. Op. 82. Bd. 8. Bunte Blätter. Op. 99. Bd. 9. Albumblätter. Op. 124. à 75 *Pf*. Concerte und Concertstücke für Pianoforte. Bd. 7. gr. 8. 1 *M*. Sonaten. Op. 11, 14, 22 für Pianoforte. gr. 8. 1 *M* 50 *Pf*.

—— Volksausgabe. 4⁰. Op. 44 und 47. Quintett und Quartett für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet 3 *M*. Für Pianof. zu 2 Händen bearbeitet 2 *M*. Op. 46. Andante und Variationen für 2 Pianoforte bearbeitet 2 *M*, 1 *M* Op. 52. Ouverture, Scherzo und Finale für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet 1 *M* 50 *Pf*. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet 1 *M* 50 *Pf*. Op. 54. Concert für Pianoforte und Orchester. Partitur. 8⁰. 3 *M*. Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet 2 *M*. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet 1 *M* 50 *Pf*. Trios für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet 5 *M*. Anhang zu Op. 13, 14, 22 für Pianoforte 1 *M*.

—— do. Sämmtliche Lieder und Gesänge. Herausgegeben von Clara Schumann. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Für hohe, mittlere und tiefe Stimme zum praktischen Gebrauch eingerichtet. 589/600. Vollständige Ausgabe für hohe, mittlere und tiefe Stimme. 4 Bde. gr. 8⁰. 9 *M*. 589/91. Band I. Für hohe, mittlere und tiefe Stimme. Op. 24, 25, 27, 30, 31, 35, 36 à 2 *M* 25 *Pf*. 592/94. Band II. Für hohe, mittlere und tiefe Stimme. Op. 37, 39, 40, 42, 45, 48, 49, 51, 53 à 2 *M* 25 *Pf*. 595/97. Band III. Für hohe, mittlere und tiefe Stimme. Op. 57, 64, 74, 77, 79, 83, 87, 89, 90, 95, 96 à 2 *M* 25 *Pf*. 598/600. Band IV. Für hohe, mittlere und tiefe Stimme. Op. 98 a, 101, 104, 107, 117, 119, 125, 127, 135, 138, 142 à 2 *M* 25 *Pf*. 601/15. Dieselbe Ausgabe für hohe, mittlere und tiefe Stimme. gr. 8⁰. Einzeln à 1 *M*.

—— do. Sämmtliche Lieder und Gesänge. 601/3. Myrthen. Liederkreis. Op. 25 à 1 *M*. 604/6. Frauenliebe und Leben. Op. 42 à 1 *M*. 607/9. Dichterliebe. Op. 48 à 1 *M*. 610/12. Liederalbum für die Jugend. Op. 79 à 1 *M*. 613/15. Zwölf Gedichte aus Fr. Rückert's Liebesfrühling. Op. 37/12 à 1 *M*.

—— do. 306/7. 63 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Rob. und Clara Schumann. Erste Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. gr. 8. à 3 *M*.

—— do. Lieder für zwei Singstimmen mit Pianoforte. 650. Sämmtliche Lieder und Gesänge einschließlich der Duette aus größeren Gesangswerken. gr. 8 2 *M*.

—— do. Lieder für vier Singstimmen. 579. Sämmtliche Lieder und Gesänge für Männerstimmen. Op. 33, 62—65. Part. 8⁰. 1 *M*. 558/83. Stimmen. 4 Bände. 8⁰. à 30 *Pf*. 584. Sämmtliche Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 55, 59, 67, 75, 141, 145, 146. Part. 8⁰. 3 *M*. 585/88. Stimmen. 4 Bde. 8⁰. à 75 *Pf*.

—— do. Klavierauszüge mit Text. 651. Das Paradies und die Peri. Neue Ausg. gr. 8. 3 *M*. 311. Dasselbe. Erste Ausgabe. gr. 8⁰. 3 *M*. 549. Adventlied Op. 71. Neue Ausg. gr. 8. 1 *M*. 652. Genoveva. Oper in 4 Akten. gr. 8⁰. 4 *M*. 550. Requiem für Mignon. Op. 98 b. Neue Ausg. gr. 8. 1 *M*. 653. Der Rose Pilgerfahrt. Op. 112. gr. 8⁰. 3 *M*. 309. Manfred. gr. 8⁰. 1 *M*. 654. Scenen aus Goethe's Faust. gr. 8. 3 *M*.

—— do. Orchester-Partituren. 547. Symphonie. Op. 38 in B. 8⁰. 3 *M*. 548. Symphonie. Op. 120 in D-moll. 8⁰. 3 *M*. 655. Concert für Pianoforte und Orchester.

Op. 54. 3 ℳ. 656. Introduktion und Adagio appassionato. Op. 92 in G. 8⁰. 3 ℳ. 657. Das Paradies und die Peri. Op. 50. 4⁰. 15 ℳ.

Schumann, Robert, Werke. Chor-Stimmen (Chorbibliothek. 8⁰). Sopran, Alt, Tenor und Baß. 97. Das Paradies und die Peri. à 30 ₰. 98. Adventlied à 30 ₰. 99. Requiem für Mignon. à 30 ₰. 100. Manfred. à 30 ₰. 302. Scenen aus Goethe's Faust. à 30 ₰. 301. Der Rose Pilgerfahrt. à 30 ₰. 132. Genoveva. Op. 81. à 30 ₰.

—— Lieder und Gesänge. Sämmtliche berühmteste Lieder-Cyklen für 1 Singstimme mit Pianoforte. Herausgegeben von Clara Schumann. gr. 8. 2 ℳ.

—— Partitur-Ausgabe. Serie 7. Klavierwerke zu zwei Händen. Bd. 1—6. à 10 ℳ.

—— Serie 1. Symphonien. 30 ℳ.

—— Serie 3. Concerte und Concertstücke für Orchester. 24 ℳ.

—— Serie 4. Streichquartette. 4 ℳ 80 ₰.

—— Serie 5. Pianoforte-Quintette, Quartette, Trios und Duos. 6 Bde. 48 ℳ.

—— Serie 6. Für ein oder zwei Pianoforte, zu 4 Händen. 12 ℳ.

—— Serie 8. Orgelmusik. 2 ℳ 55 ₰.

—— Serie 9. Größere Gesangwerke mit Orchester. 7 Bde. 146 ℳ.

—— Serie 10. Mehrstimmige Gesangwerke mit Pianoforte. 2 Bde. 17 ℳ.

—— Serie 11. Für Männerchöre ohne Begleitung. 2 ℳ.

—— Serie 12. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß ohne Begleitung. 6 ℳ.

—— Serie 13. Für 1 Singstimme mit Begleitung. 4 Bde. je 10 ℳ.

—— Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Herausgegeben von Clara Schumann. Serien-Ausgabe. — Partitur Serie II. Ouverturen für Orchester. 20 ℳ. No. 1. Ouverture, Scherzo und Finale. Op. 52. No. 2. Ouverture zu Genoveva. Op. 81. No. 3. Ouverture zur Braut von Messina. Op. 100. No. 4. Ouverture zu Manfred. Op. 115. No. 5. Fest-Ouverture mit Gesang. Op. 123. No. 6. Ouverture zu Julius Caesar. Op. 128. No. 7. Ouverture zu Hermann und Dorothea. Op. 136. Ouverture zu Goethe's Faust.

——, ——, Stimmen. Serie 1. No. 2. Zweite Symphonie. Op. 61. 14 ℳ 10 ₰. No. 3. Dritte Symphonie. Op. 97. 13 ℳ 50 ₰.

——, —— Serie 2. Ouverturen für Orchester. Stimmen. No. 1. Ouverture, Scherzo und Finale. Op. 52. 8 ℳ 85 ₰. No. 5. Fest-Ouverture mit Gesang. Op. 123. 4 ℳ 95 ₰. No. 6. Ouverture zu Julius Caesar. Op. 128. 4 ℳ 80 ₰. No. 7. Ouverture zu Hermann und Dorothea. Op. 136. 4 ℳ 35 ₰.

—— Serie 6. Klavierwerke für 1 oder 2 Pianoforte zu 4 Händen. Complett 12 ℳ. Einzeln für 1 Pianoforte. No. 2. Bilder aus Osten. 6 Impromptus. Op. 66. 2 ℳ 10 ₰. No. 3. Zwölf 4händige Klavierstücke. Op. 85. 3 ℳ 60 ₰. No. 4. Ballscenen. Op. 109. 3 ℳ 75 ₰.

—— Serie 7. Klavierwerke für Pianoforte. Einzeln Band 1. No. 1. Variationen über den Namen: Abegg. Op. 1. 90 ₰. No. 2. Papillons. Op. 2. 90 ₰. No. 3. Studien nach Capricen von Paganini bearb. Op. 3. 1 ℳ 95 ₰. No. 4. Intermezzo. Op. 4. 1 ℳ 80 ₰. No. 5. Impromptus über ein Thema von Clara Wieck. Op. 5. 1. Ausgabe 1 ℳ 20 ₰. 2. Ausgabe 1 ℳ 20 ₰. No. 6. Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke. Op. 6. 1. Ausgabe 1 ℳ 95 ₰. 2. Ausgabe 2 ℳ 10 ₰. No. 7. Themata. Op. 7. 90 ₰. No. 8. Allegro. Op. 8. 1 ℳ 5 ₰. Band 2. No. 10. Sechs Concert-Etuden nach Capricen von Paganini. Op. 10. 1 ℳ 80 ₰. No. 11. Große Sonate No. 1. Op. 11. 2 ℳ 40 ₰. No. 13. Etuden in Form von Variationen. Op. 13. 1. Ausgabe 1 ℳ 80 ₰. 2. Ausgabe 1 ℳ 80 ₰. Band 3. No. 14. Große Sonate No. 3. Op. 14. 1. Ausgabe 2 ℳ 40 ₰, 2. Ausgabe 2 ℳ 55 ₰. No. 16. Kreisleriana. Op. 16. 2 ℳ 25 ₰. No. 18. Arabeske. Op. 18. 60 ₰. No. 19. Blumenstücke. Op. 19. 75 ₰.

Schumann, Robert, Werke. Serie 8. Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte. Bd. 2—4. à 10 ℳ.

—— ——, Einzelausgabe. Klavierwerke zu zwei Händen. No. 20. Humoreske Op. 20. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 ℳ 10 ₰. No. 23. Nachtstücke. Op. 23. 1 ℳ 20 ₰. No. 24. Faschingsschwank aus Wien. Op. 26. 1 ℳ 80 ₰. No. 26. Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette. Op. 32. 1 ℳ 5 ₰. No. 27. Studien für den Pedalflügel. Op. 56. 1 ℳ 50 ₰. No. 28. Skizzen für den Pedalflügel. Op. 58. 1 ℳ 5 ₰. No. 29. 43 Klavierstücke. Op. 68. 3 ℳ 75 ₰. No. 30. Vier Fugen. Op. 72. 90 ₰. No. 31. Vier Märsche. Op. 76. 1 ℳ 35 ₰. No. 32. Waldscenen. Op. 82. 1 ℳ 35 ₰. No. 33. Bunte Blätter. Op. 99. 2 ℳ 70 ₰. No. 34. Drei Phantasiestücke. Op. 111. 75 ₰. No. 35. Drei Klavier-Sonaten für die Jugend. Op. 118. 2 ℳ 70 ₰. No. 36. Albumblätter. Op. 124. 1 ℳ 95 ₰. No. 37. Sieben Stücke in Fughettenform. Op. 126. 1 ℳ 5 ₰. No. 38. Gesänge der Frühe. Op. 133. 1 ℳ 5 ₰.

—— Serie III. Concerte und Concertstücke für Orchester. Stimmen. No. 6. Concert-Allegro mit Introduktion für Pianoforte mit Orchester. Op. 134. 4 ℳ 95 ₰.

—— Klavierauszüge mit Text. Serie IX. Größere Gesangswerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten. No. 83. Verzweifle nicht im Schmerzensthal. 3 ℳ 30 ₰. No. 85. Nachtlied. 1 ℳ 35 ₰. No. 86. Der Rose Pilgerfahrt. 6 ℳ 30 ₰. No. 88. Der Königssohn. 2 ℳ 85 ₰. No. 91. Vom Pagen und der Königstochter. 2 ℳ 85 ₰. No. 92. Das Glück von Edenhall. 1 ℳ 95 ₰. No. 93. Neujahrslied. 2 ℳ 70 ₰.

—— Sämmtliche Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte. Nach der von Clara Schumann herausgegebenen Gesammtausgabe. gr. 8. Ausgabe für eine hohe, mittlere und tiefe Stimme mit Pianoforte à 2 ℳ. Dieselben für gemischten Chor. Partitur. 8⁰. 1 ℳ. Stimmen. 8⁰. à 75 ₰. Dieselben für Männerstimmen. Partitur. 8⁰. 1 ℳ. Stimmen. 8⁰. à 30 ₰.

—— Orchester-Werke für Pianoforte. Nach der von Clara Schumann herausgegebenen Gesammt-Ausgabe. 4⁰. Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen 4 ℳ. Für Pianoforte zu 2 Händen 3 ℳ.

—— Neue kritisch revidirte Ausgabe. Piano zu 2 Händen. Abegg-Variationen. Op. 1. Fol. Braunschweig, Henry Litolff's Verlag. 50 ₰. Papillons. Op. 2. 50 ₰. Studien nach Paganini. Op. 3. 80 ₰. Intermezzi. Op. 4. 80 ₰. Impromptus. Op. 5. 50 ₰. Davidsbündlertänze. Op. 6. 80 ₰. Toccata. Op. 7. 50 ₰. Allegro. Op. 8. 50 ₰. Carneval. Op. 9. 1 ℳ. Concert-Etuden nach Paganini. Op. 10. 1 ℳ. Fis-moll-Sonate. Op. 11. 1 ℳ. Fantasiestücke. Op. 12. 1 ℳ. *Etudes symphoniques.* Op. 13. 1 ℳ. *Concert sans Orchestre.* Op. 14. 1 ℳ. Kinderscenen. Op. 15. 50 ₰. Kreisleriana. Op. 16. 80 ₰. Fantasie. Op. 17. 80 ₰. Arabeske. Op. 18. 50 ₰. Blumenstück. Op. 19. 50 ₰. Humoreske. Op. 20. 80 ₰. Novelletten. Op. 21. 1 ℳ 20 ₰. G-moll-Sonate. Op. 22. 80 ₰. Nachtstücke. Op. 23. 60 ₰. Faschingsschwank. Op. 26. 80 ₰. 3 Romanzen. Op. 28. 50 ₰. 4 Klavierstücke (Scherzo, Gigue, Romanze, Fughette). Op. 32. 50 ₰. Concert. Op. 54. 1 ℳ 20 ₰. Jugend-Album. Op. 68. 1 ℳ. 4 Fugen. Op. 72. 50 ₰. 4 Märsche. Op. 76. 60 ₰. Waldscenen. Op. 82. 60 ₰. Concertstücke. Op. 92. 80 ₰. Bunte Blätter. Op. 99. 1 ℳ. 3 Fantasiestücke. Op. 111. 50 ₰. 3 Sonaten für die Jugend. Op. 118. 1 ℳ. Albumblätter. Op. 124. 80 ₰. Fughetten. Op. 126. 60 ₰. Gesänge der Frühe. Op. 133. 50 ₰. Concert-Allegro. Op. 134. 80 ₰. *Presto passionato.* 60 ₰.

—— do. Vorstehende 40 Werke komplett in 9 Bänden. Bd. 1 (Op. 68, 15, 82, 124 und Abendlied) 2 ℳ. Bd. 2 (Op. 12, 21, 23) 2 ℳ. Bd. 3 (Op. 9, 18, 19, 20, 26)

2 ℳ. Bd. 4 (Op. 2, 6, 16, 28, 76) 2 ℳ. Bd. 5 (Op. 4, 99, 111, 118) 2 ℳ. Bd. 6 (Op. 7, 8, 17, 32, 72, 126, 133) 2 ℳ. Bd. 7 (Op. 11, 14, 22) 2 ℳ. Bd. 8 (Op. 54, 92, 134 und Presto) 2 ℳ. Bd. 9 (Op. 1, 3, 5, 10, 13) 2 ℳ.

Schumann, Robert, Werke. Vorstehende 9 Bände in 8⁰ à 1 ℳ 50 ₰.

—— do. Piano zu 4 Händen. Bilder aus Osten. Op. 66. 1 ℳ. 12 Klavierstücke. Op. 85. 1 ℳ. Ballscenen. Op. 190. 1 ℳ.

—— do. 2 Pianos zu 4 Händen. Andante und Variationen. Op. 46. 1 ℳ.

—— do. Harmonium oder Orgel. 6 Fugen über den Namen Bach. Op. 60 für Orgel. 1 ℳ.

—— do. Piano und Violine. A-moll-Sonate. Op. 105. 1 ℳ. D-moll-Sonate. Op. 121. 1 ℳ 20 ₰. Fantasie. Op. 131. 1 ℳ. Adagio und Allegro. Op. 70. 1 ℳ. Märchenbilder. Op. 113. 1 ℳ. 5 Stücke im Volkston. Op. 102. 1 ℳ. 3 Romanzen. Op. 14. 1 ℳ. Fantasieklänge. Op, 73. 1 ℳ.

—— do. Piano und Viola. Märchenbilder. Op. 113. 1 ℳ. Adagio und Allegro. Op. 70. 1 ℳ.

—— do. Piano und Violoncell. Concert. Op. 129. 1 ℳ 50 ₰. 5 Stücke im Volkston. Op. 102. 1 ℳ. Adagio und Allegro. Op. 70. 1 ℳ. Fantasiestücke. Op. 73. 1 ℳ. 3 Romanzen. Op. 94. 1 ℳ.

—— do. Piano und Horn. Adagio und Allegro. Op. 70. 1 ℳ.

—— do. Piano und Oboe. Drei Romanzen. Op. 94. 1 ℳ.

—— do. Piano und Clarinette. Fantasiestücke. Op. 73. 1 ℳ. Drei Romanzen. Op. 94. 1 ℳ.

—— do. Klavier-Trios. D-moll-Trio. Op. 63. 1 ℳ 50 ₰. F-dur-Trio. Op. 80. 1 ℳ 50 ₰. G-moll-Trio. Op. 110. 1 ℳ 50 ₰. Fantasiestücke. Op. 88. 1 ℳ 50 ₰. Märchenerzählungen. Op. 132. (Klavier, Clarinette oder Violine und Viola). 1 ℳ.

—— do. Quartette und Quintett. Klavier-Quartett in Es-dur. Op. 47. 1 ℳ 50 ₰. Drei Streichquartette. Op. 41. 3 ℳ. Klavier-Quartett in Es-dur. Op. 41. 2 ℳ.

—— do. Lieder und Gesänge. Sämmtliche Lieder und Gesänge. Album No. 1 (56 Lieder). Für hohe Stimme 1 ℳ 50 ₰. Album No. 1. Für hohe Stimme. Prachtausgabe. 2 ℳ. Dasselbe für tiefe Stimme 1 ℳ 50 ₰. Dasselbe für tiefe Stimme. Prachtausgabe. 2 ℳ. Album No. 2 (50 Lieder). Für hohe Stimme. Prachtausgabe. 2 ℳ. Dasselbe für tiefe Stimme 1 ℳ 50 ₰. Dasselbe für tiefe Stimme. Prachtausgabe. 2 ℳ. Album No. 3 (34 Lieder). Orig.-Ausgabe 1 ℳ 50 ₰. Dasselbe. Prachtausgabe. 2 ℳ. Album Nr. 4 (32 Lieder). Orig.-Ausg. 1 ℳ 50 ₰. Dasselbe. Prachtausgabe. 2 ℳ. Album No. 5. (43 Lieder). Orig.-Ausgabe 1 ℳ 50 ₰. Dasselbe. Prachtausgabe. 2 ℳ. Album No. 6. (34 Lieder). Orig.-Ausgabe. 1 ℳ 50 ₰. Dasselbe. Prachtausgabe. 2 ℳ.

—— do. 40 ausgewählte Lieder. Mit englischem und deutschem Text. Hoch und tief. à 2 ℳ. 50 ausgewählte Lieder. Mit französ. Text. Für hohe Stimme. 3 Bde. à 2 ℳ 40 ₰. Dieselben für tiefe Stimme. 2 Bde. à 2 ℳ 40 ₰.

—— do. Duette. Sämmtliche 32 Duette. Für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung. 1 ℳ 50 ₰. Dieselben. Prachtausgabe 2 ℳ.

—— do. Declamation mit Piano. Drei Balladen. (Schön Hedwig. — Vom Haideknaben. — Die Flüchtlinge). 60 ₰.

—— do. Klavier-Auszüge mit Text. Das Paradies und die Peri. 3 ℳ. Genoveva. 4 ℳ. Der Rose Pilgerfahrt. 3 ℳ. Manfred. 1 ℳ 50 ₰. Faust. 3 ℳ.

—— do. Chorstimmen. Paradies und Peri. à Stimme 30 ₰. Der Rose Pilgerfahrt. à Stimme 30 ₰. Manfred. à Stimme 15 ₰. Faust. à Stimme 30 ₰.

—— Werke für Pianoforte mit Begleitung anderer Instrumente nach der Gesammtausgabe von Clara Schumann. 4⁰. Duos für Pianoforte mit Violine oder

Horn, Clarinette, Oboe, Viola, Vcello, Pianoforte-Stimme (Partitur und Stimmen. 6 *M.* Trios für Pianoforte, Violine und Vcello. Partitur und Stimmen. 7 *M.* Quintett. Op. 44 für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Vcello. Partitur und Stimmen. 2 *M.* Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Vcello. Op. 47. Partitur und Stimmen 1 *M* 50 *Pf.*

Schumann, Robert, Werke. Format: Instrumentalwerke in 4°, Vokalwerke in 8°. Piano solo. Sämmtliche Werke in 5 Bänden, kritisch revidirt von Alf. Dörffel, mit Fingersatz versehen von Richard Schmidt. Leipzig, C. F. Peters. Complett 15 *M.*

—— do. Einzeln. I. Op. 68, 15, 124, 99, 18, 19, 82, 28. 3 *M.* II. Op. 6, 9, 23, 12, 16. 3 *M.* III. Op. 20, 26, 13, 17, 1, 2, 7, 8, 4, 5. 3 *M.* IV. Op. 32, 72, 23, 111, 76, 126, 133, 3, 10, 118. 3 *M.* V. Op. 11, 22, 14, 54, 92, 134. Op. posth. 3 *M.*

—— Dieselben in einzelnen Heften. Op. 68. Jugendalbum. Op. 15. Kinderscenen. 1 *M.* Op. 68. Jugendalbum. Prachtausgabe 1 *M.* Op. 124. Albumblätter. 1 *M.* Op. 99. Bunte Blätter. 1 *M.* Op. 18. Arabeske. Op. 19. Blumenstück. Op. 82. Waldscenen. Op. 28. Romanzen. 1 *M.* Op. 6. Davidsbündler. 1 *M.* Op. 9. Carneval. 1 *M.* Op. 21. Novelletten. 1 *M.* Op. 12. Phantasiestücke. 1 *M.* Op. 16. Kreisleriana. 1 *M.* Op. 20. Humoreske. 1 *M.* Op. 26. Faschingsschwank. 1 *M.* Op. 13. *Etudes symphoniaques.* 1 *M.* Op. 17. Phantasie. 1 *M.* Op. 1. Variationen. Op. 2. Papillons. 1 *M.* Op. 7. Toccata. Op. 8. Allegro. 1 *M.* Op. 4. Intermezzi. 1 *M.* Op. 5. Impromptu. 1 *M.* Op. 32. Klavierstücke. Opus 72. Fugen. 1. *M.* Op. 23. Nachtstücke. Op. 111. Phantasiestücke. 1 *M.* Op. 76. Märsche. 1 *M.* Op. 126. Fughetten. Op. 133. Gesänge der Frühe. 1 *M.* Op. 3. Studien nach Capricen von Paganini. 1 *M.* Op. 10. *Etudes d'après des Caprices de Paganini.* 1 *M.* Op. 118. Klaviersonaten für die Jugend. 1 *M.* Op. 11 und 22. Sonaten. 1 *M.* Op. 14. *Concert sans Orchestre.* 1 *M.* Op. 54. Concert. 1 *M.* Op. 92. Concertstück. Op. 134. Concert-Allegro. 1 *M.* Op. posth. Scherzo, Presto, Canon 1 *M.* Album (Ausgewählte Stücke). 1 *M* 50 *Pf.* Sämmtliche 4 Sinfonien (Horn und Kirchner). 3 *M.* Op. 52. Ouverture, Scherzo, Finale (Horn). 1 *M* 50 *Pf.* Op. 44. Quintett (Kirchner). 1 *M.* Op. 46. Andante und Variationen (Kirchner). 1 *M.* Op. 66. Bilder aus Osten (Kirchner). 1 *M.* Op. 39. Liederkreis (Kirchner) 1 *M.* Op. 42. Frauenliebe (Kirchner). Op. 48. Dichterliebe (Kirchner). 1 *M.*

—— Op. 46. Andante und Variationen für 2 Pianoforte. Revidirte Ausgabe mit Fingersatz von H. Bischoff. Fol. Hannover, Steingräber Verlag. 1 *M.*

—— Ausgewählte Klavierstücke. Revidirte Ausgabe mit Fingersatz von H. Bischoff. Fol. Hannover, Steingräber Verlag. 1 *M* 50 *Pf.*

——, Klavierwerke. Revidirte Ausgabe mit Fingersatz von H. Bischoff. Bd. 1. Op. 15. Kinderscenen. Op. 68. Album für die Jugend. Bd. 2. Op. 2. Papillons. Op. 82. Waldscenen. Op. 99. Bunte Blätter. Op. 124. Albumblätter. Bd. 3. Op. 4. Intermezzi. Op. 5. Impromptus. Op. 18. Arabeske. Op. 19. Blumenstück. Op. 23. Nachtstücke. Op. 28. Drei Romanzen. Bd. 4. Op. 6. Davidsbündlertänze. Op. 9. Carneval. Op. 26. Faschingsschwank, Scherzo, Presto passionato. Bd. 5. Op. 12. Fantasiestücke. Op. 16. Kreisleriana. Op. 17. Fantasie. Op. 117. Drei Fantasiestücke. Bd. 6. Op. 7. Toccata. Op. 20. Humoreske. Op. 21. Novelletten. Op. 76. Vier Märsche. Bd. 7. Op. 11. 14. 27. Sonaten. Bd. 8. Op. 3. Sechs Studien. Op. 10. *Six études.* Op. 13. *Douze études symphoniques.* Bd. 9. Op. 1. *Thème Abegg.* Op. 8. Allegro. Op. 32. Vier Klavierstücke. Op. 72. Vier Fugen. Op. 126. Sieben Klavierstücke. Op. 133.

Gesänge der Frühe, Canon. Bd. 10. Op. 54. Konzert in A-moll. Bd. 11. Op. 92. Introduktion und Allegro appassionato. Op. 134. Konzert-Allegro mit Introd. Fol. Hannover, Steingräber Verlag. à Bd. 1 *M* 30 *Pf*.

Schumann, Robert, Klavierwerke. Herausgegeben, revidirt und mit Fingersatzbezeichnung versehen von A. Door. Op. 12. Fantasiestücke. Heft 1. 2. Fol. Wien, Em. Wetzler. à 1 *M*. Op. 15. Kinderscenen. 1 *M*. Op. 21. Novelletten. Heft 1—4. à 80 *Pf*.

——, Ausgewählte Klavierkompositionen. Revidirt, mit Fingersatz bezeichnet und stufenweis geordnet von A. Loeschhorn. Op. 68. Album für die Jugend. Heft 1—4. Fol. Berlin, Ed. Bote und G. Bock. à 70 *Pf*. Op. 124. Nr. 16. Schlummerlied. 40 *Pf*. Op. 15. Kinderscenen. 80 *Pf*. Op. 99. Nr. 9. Novellette. 40 *Pf*. Op. 99. Nr. 11. Marsch. 40 *Pf*. Op. 99. Nr. 12. Abendmusik. 30 *Pf*. Op. 99. Nr. 13. Scherzo. 40 *Pf*. Op. 18. Arabeske. 50 *Pf*. Op. 19. Blumenstück. 50 *Pf*. Op. 28. Nr. 2. Romanze. 50 *Pf*. Op. 82. Waldscenen. 1 *M* 20 *Pf*. Op. 23. Nr. 3. Nachtstück. 50 *Pf*. Op. 23. Nr. 4. Nachtstück. 20 *Pf*. Op. 12. Fantasiestücke. Heft 1. 80 *Pf*. Heft 2. 1 *M* 10 *Pf*. Op. 21. Novelletten. Heft 1. 1 *M* 90 *Pf*. Heft 2. 2 *M* 20 *Pf*.

Stefani, *Giov., Affetti amorosi, canzonette ad una voce sola 1621. Milano, Ricordi. 2 fr.*

Antiquarische Kataloge.

Anheisser, M., Stuttgart. Schloßstr. 37. Kat. Nr. 4. Musik, Theater, Tanz.

Bertling, R., Dresden A. 33 Johannesplatz. Kat. Nr. 1. Theorie und Geschichte der Musik. Praktische Musik.

Brockhausen & Bräuer, Wien, Kat. einer alten Stadtbibl. (Musik S. 67.)

Cerf, *L., Paris 18, rue de Médicis. Cat. Nr. 23.*

Cohn, A., Berlin W. 53 Mohrenstraße. Kat. Nr. CLXXX. Wertvolle und seltene Werke aus allen Gebieten der Literatur, der Kunst und der Wissenschaften.

—— Kat. Nr. CLXXXI. Autographen und historische Dokumente.

—— Kat. Nr. CLXXXII. Musikal. Bibl. des Prof. Grell.

—— Kat. Nr. CLXXXIV. Manuskripte, Einbände, Inkunabeln, Holzschnittwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts.

—— Kat. Nr. CLXXXV. Seltene Werke aus allen Gebieten der Literatur, Kunst und Wissenschaften.

Gilhofer & Rauschburg, Wien. Kat. X. Theoretische und praktische Musik.

Gründel, E., Leipzig 6 Roßplatz. Neuere Bücher und Musikalien.

Hesse, Ellwangen. Buch- und Antiquariatshandlung. Katalog mit einzelnen werthvollen Nummern.

Kerler, H., Ulm im Schlössle. Kat. Nr. 108. Literatur und Kunstgeschichte.

Kirchhoff & Wigand, Leipzig 19 Marienstraße. Kat. Nr. 768. Musikwissenschaft und Musikalien.

—— Kat. 791. Geschichte der Musik, Musikwissenschaft und Musikalien.

Koebner, W., Breslau. Schmiedebrücke Nr. 56. 191. Katalog. Deutsche Literatur, Musik, illustrirt.

Lehmann & Lutz, Frankfurt a. M. 3 Weißadlergasse. Kat. Nr. 68. Literatur und Gelehrtengeschichte. Kunstgeschichte. Bibliographie.

List & Francke, Leipzig 33 Universitätsstraße. Kat. Nr. 182. Theoretische Werke über Musik und praktische Musikalien. (Sammlungen A. G. Ritter und J. A. Grabau.)

—— Kat. Nr. 185. Theoretische Werke über Musik. Schriften über das Theater.

Liepmannsohn, L., Berlin W. 63 Charlottenstrasse. Kat. Nr. 50. Instrumentalmusik.
—— Kat. Nr. 51. Opern und Vokalmusik.
—— Kat. Nr. 52. Geschichte und Theorie der Musik.
—— Kat. Nr. 56. Ältere Instrumental- und Vokalmusik zum größten Theil aus der Sammlung des Prof. Grell. († 1886.)
—— Kat. Nr. 57. Geschichte und Theorie der Musik. Tanz.
—— Versteigerung von Musikautographen und einzelne Varia.
Maak, E. v., Kiel 30 Kehldenbrücke. Kat. Nr. 88. Musik und Varia.
Maggs, U., London 159 Church Street. Kataloge Nr. 68 bis Nr. 73 enthalten unter »music« einzelne Werke historischen und theoretischen Inhaltes.
Palm, (Woznitzka), Berlin 101 Dresdener Straße. Kat. Nr. 1. (Unter VI einzelne Musikstücke).
Priewe, G., Berlin S. 55 Kommandantenstraße. Kat. Nr. 21. Musik. Literatur. Kat. Nr. 22. Varia. Werke zur Geschichte des Theaters und der Musik. Kat. Nr. 24. Curiosa. Musik.
Reeves and Turner, London W. C. 196 Strand. Kat. Nr. 369. Einzelne Musikwerke.
Sagot, *E., Paris 18. Rue Guénégaud. Cat. Nr. 11. Livres et Musique.*
Schmidt, H. W., Halle a. S. Kat. Nr. 519. Musikalische Abhandlungen. Harmonielehre, Zeitschriften.
Stargardt, S. A., Berlin S. W. 19 Zimmerstraße. Kat. Nr. 161. Theater. Autographen berühmter Sänger, Komponisten. Bibliographie.
Steinkopf, F., Stuttgart. Kat. Nr. 364. Hymnologie.
Völcker, K. Th., Frankfurt a. M. Kat. Nr. 137. Biographien, Briefwechsel, Memoiren.

Grössere Kritiken erschienen vom September 1886 bis Oktober 1887 über folgende Werke.

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer).

Agresti, *Canto ecclesiastico (Mus. sacra IX, 10).*
Ambros-Kade, Geschichte 5. Bd. (Monatshefte XIX, 3, 4, 5).
Bayreuther Taschenbuch, III. (Wr. Mus. Ztg. IV, 45).
——, 1887 (Neue Ztschrft. LIV, 6).
Bandini, *La musica nella evoluzione della civiltà umana. (Gaz. Mus. XLII, 44).*
Barrett, *W. A., English Glees and Partsongs (Mus. Times 526).*
Bellaigue, *Un siècle de musique française (Gaz. Mus. XLII 38 u. 42).*
Bohn, Breslauer Orchesterverein. (Mus. Wochenbl. XVIII, 13). (Neue Ztschrft f. Musik LIV, 12).
Bourgault-Ducoudray, *Mélodies populaires de la Basse-Bretagne (Monde art. XXVII, 10, contin.).*
Böhme, Geschichte des Tanzes. (Monatshefte XIX, 1).
Breslaur, Methodik des Klavierunterrichts. (Allg. Mus. Ztg. VIV. 28/29). (Mus. Wochenbl. XVIII, 26). (Neue Ztschrft. LIV, 9). (Neue Berliner, XLI, 10).
Brozzi, *Teatri dei popoli orientali. (Gaz. Mus. XLII 25).*
Bull, S. C., Ole Bull. (Mus. Times 523). (Allg. Mus. Ztg. XIV, 37). (Neue Ztschrft. LIV, 23, 24).
Comettant, *O., Un nid d'autographes. (Neue Ztschrft. f. Mus. LIII, 38).*
Challier, E., Liederkatalog. (Allg. Mus. Ztg. XIII 47).

Delle Sedie, E., Esthétique du chant (L'art mus. XXV. 20). (Gaz. mus. di Mil. XLI 41, 43 u. 44).
Dorn, Quodlibet. (Neue Berliner XL, 51).
Dreves, Geistliches Gesangbüchlein. (Fliegende Bl. f. kath. Km. Katal. Nr. 1010).
Eichborn, Zur Geschichte der Instrumentalmusik. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 28/29).
Eisterer, Katholische Volks-Andachten. (Flieg. Bl. f. kath. Km. XXII, 6).
Erler, Schumann. (Neue Ztschrft. LIV, 33).
Evangelisch-lutherisches Choralbuch. Königreich Sachsen. (Siona XII, 10).
Ferrari, Spettacoli in Parma. (Gaz. Mus. XLII, 14).
Fuchs, C., Freiheit des mus. Vortrages. (Mus. Rundschau II, 1).
Fuchs, L'opéra et le drame musical. (Revue Wagnér. II, 11). (Menestrel LIII, 2). (Guide mus. XXXII. 49).
Galli, Trattato di contrappunto. (Mus. sacra IX, 14).
Göllrich, A. Reissmann. (Neue Ztschrft. LIV, 41).
Grétry, Collection. (Monatshefte, XIX, 4).
Hart, Le Violon. (traduit p. A. Royer). (Menestrel LIII, 2).
Haweis, Tonkunst und ihre Meister. (Mus. Wochenbl. XVII. 49).
Hey, Deutscher Gesang-Unterricht. (Neue Berliner XLI, 29).
Hiebsch, Methodik des Violinunterrichts. (Mus. Rundschau II, 30/31.)
Jansen, J. J., Rousseau als Musiker. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 9).
——, Schumannbriefe. (Mus. Wochenbl. XVIII, 30). (Neue Ztschrft. LIV, 1).
Jullien, Ad., Richard Wagner. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 46, 51, XIV, 1, 2, 3, 4, 5. 6, 7). (Mus. Wochenbl. XVII, 52). (Angers Revue VIII, 17/18 u. 51).
Kade, Choralbuch. (Siona XII, 8).
Kinzel, Gesammelte Aufsätze. (Schweizerische Mztg. XXVII, 4).
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1886 u. 1887. (Mus. Wochenbl. XVIII, 40). (Monatshefte XIX, 3).
Kistler, Chorgesangschule. (Fliegende Bl. f. kath. Km. Katal. Nr. 1012).
Kohut, Webergedenkbuch. (Neue Ztschrft. LIII, 51). (Neue Berliner XL, 52).
Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal. (Wr. Mus. Ztg. III, 16).
Kürschner, R. Wagner-Jahrbuch. (Guide Mus. XXXII. 32/33). (Neue Ztschrft. f. Mus. LIII, 37). (Allg. Mus. Ztg. XIII, 40 u. 41). (Mus. Wochenbl. XVII, 51).
La Mara, Musikerbriefe. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 51). (Mus. Rundschau III, 3). (Monatshefte XIX, 2).
Langhans, Geschichte der Musik. (Mus. Wochenbl. XVIII, 43). (Gaz. Mus. XLII, 44 u. 45).
Lobe-Kretzschmar, Kompositionslehre. (Neue Ztschrft. LIV, 35). (Neue Berliner XLI, 28).
Lohmann, Das Ideal der Oper. (Wr. Mus. Ztg., Chronik S. 153).
Ludwig, H., Joh. Georg Kastner. (Mus. Rundschau II, 1). (Allg. Mus. Ztg. XIII, 42).
——, Kastner. (Monatshefte XIX, 2).
Lussy, Kunst des mus. Vortrages. (Mus. Rundschau I, 36). (Neue Ztschrft. f. Mus. LIII, 40). (Wr. Mus. Ztg. III, 1).
Mackenzie, Hygiene of the vocal organs. (Mus. Times 527).
Martinet, Offenbach. (Mus. Times 535).
Natali, F., Diapason differenziale. (Gaz. Mus. di Mil. XLI, 39).
Naumann, E., Musikgeschichte. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 45).
——, *History of music, translated by Praeger. (Mus. Times 528).*
Nottebohm, Zweite Beethoveniana. (Mus. Wochenbl. XVIII, 34). (Mus. Times Nr. 532). (Guide Mus. XXXIII, 26/27).

Nuitter et Thoinau, *Les origines de l'opéra français. (Menestrel LIII, 2). (Guide Mus. XXXII, 44).*
Oesterlein, Richard-Wagner Katalog. (Mus. Wochenbl. XVIII, 5).
Parent, *Nouvelle Méthode de piano. (Guide mus. XXXIII, 2).*
Parry, *Studies of great composers. (Mus. Times 527).*
Pohl, R., Hector Berlioz. (Mus. Wochenbl. XVII, 48 u. 49).
Pougin, Verdi, deutsch von Schulze. (Neue Ztschrft. LIV, 19). (Neue Berliner XLI, 26 u. 27).
Ramann, L., Franz Liszt als Psalmensänger. (Mus. Rundschau II, 3). (Neue Ztschrft. LIV, 29).
Reimann, R. Schumann. (Allg. Mus. Zeit. XIV, 18). (Neue Ztschrft. LIV, 18).
Reinken, *hortus musicus. (Monatshefte XIX, 1).*
Rowbotham, *History of music in three volumes. Vol. I. (Mus. Times Nr. 526). (Neue Ztschrft. LIV, 8).*
Riemann, Dynamik und Agogik. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 11, 12, 13, 14/15, 16/17.)
——, Opernhandbuch. (Mus. Wochenbl. XVIII, 28).
——, Musiklexikon. (Wr. Mus. Ztg., Chronik 321). (Gaz. Mus. XLI, 52).
Riemann und Fuchs, Prakt. Anleitung zum Phrasieren. (Wr. Mus. Ztg. III, 1).
Samuel, *Livre de lecture musicale. (Guide Mus. XXXII, 43).*
Schafhäutl, Abt Vogler. (Monatshefte XIX, 11).
Schütz, Werke. (Monatshefte XIX, 4).
Schubert's Werke, Gesammtausgabe. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 47).
Schumann-Ausgaben. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 20). (Neue Ztschrft. LIV, 14, 15). (Schweizerische Mztg. XXVII, 13).
Schumannliteratur, (neue). (Mus. Rundschau II, 1, 2, 3).
Servières, Richard Wagner. (Mus. Times 532). (Guide Mus. XXXIII, 6).
Sieber, Katechismus der Gesangskunst. (Schweizerische Mztg. XXVII; 7).
Sokolowsky, Ambros' Geschichte, erster Band. (Allg. Mus. Ztg. XIV, 26). (Wr. Mus. Ztg. III, 31/32).
Steinitzer, M., Psychol. Wirkungen der mus. Formen. (Neue Ztschrft. f. Mus. LIII, 40).
Stockhausen, *A method of Singing (translated from the German by Sophie Löwe). (Mus. Times 536).*
Strakosch, *Souvenirs d'un Impresario. (Mus. Times Nr. 537).*
Tiersch, O., Rhythmik und Dynamik. (Allg. Mus. Ztg. XIII, 40).
Valentin, Schwedische Volksmelodien. (Neue Ztschrft. LIV, 8). (Mus. Rundschau II, 36).
Valori, *La Musique et le document humain. (Gaz. Mus. XLII, 44).*
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III, 1. (Mus. Wochenbl. XVIII, 42).
Vogel, Schumann's Claviertonpoesie. (Neue Ztschrft. LIV, 13).
Wallaschek, Ästhetik der Tonkunst. (Neue Ztschrft. LIV, 36 und 38).
Wellmer, Löwe. (Mus. Rundschau II, 14). (Wr. Mus. Ztg. III, 18).
Weber's Reisebriefe. (Mus. Rundschau II, 5). (Signale XLIV, 49). (Mus. Wochenblatt XVII, 47). (Allg. Mus. Ztg. XIII. 46). (Neue Berliner Mus. Ztg. XL, 37).
Zimmer, Choralbuch. (Siona XII, 8).

Auszüge aus Musikzeitungen.

(Größere, selbständige Aufsätze.)

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XIII. Nr. 38. Consonanz u. Dissonanz, harmonische Studie von Ad. Lindgren. (Forts. Nr. 39, 40, 41, 42, 44). — Nr. 40. Aus R. Wagner's Correspondenz. Von O. Lessmann. — Nr. 41. Das neue Schweriner Theater. (Forts. Nr. 42). — Nr. 43. R. Wagner in Zürich 1849—58. Von Hans Bronsart. — Nr. 44. R. Wagner in Zürich. Von W. Tappert. — Nr. 45. Aus Schottland, musikkulturhistorische Skizze. Von H. Ritter. — Nr. 46. Ed. von Hartmann und seine Deutung der Wagner'schen Theorie des Gesammtkunstwerkes. Von A. Heintz. — Nr. 47. R. Wagner u. Meyerbeer. — Nr. 49. Grétry's Richard Coeur-de-lion. Von O. Bie. — Louis Schlösser. Von O. Lessmann. — Nr. 50. Rhythmus u. Interpunktion in der Musik. Von C. v. Jan. (Forts. Nr. 51, 52). — Aus der Correspondenz R. Wagner's. — Nr. 52. Zur Erinnerung an C. M. v. Weber. Von Otto Lessmann. — XIV. Nr. 1. Lessing's Aussprüche über das Musikdrama im Vergleiche mit den Reformideen Rich. Wagner's. Von A. Heintz. — Nr. 2. Die Kriegsmusik der Hebräer. Von Conrad Neefe. (Forts. Nr. 3, 4). — Nr. 5. Drei Geistliche über Rich. Wagner. Von A. Seidl. (Forts. Nr. 6, 7, 8). — Nr. 8. Heinrich VIII, Oper von C. Saint-Saëns. — Nr. 10. Merlin, Oper von Rüfer. — Nr. 11. Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein. (2. Artikel Nr. 14/15). — Hector Berlioz und seine Faustmusik. Von M. Persius. (Forts. 16/17, 18, 19). — Der Barbier von Bagdad, Oper v. Cornelius. Von O. Bie. — R. Wagner als Prophet. Von A. Lesimple. — Nr. 18. Zur Weihe des Hauses, von L. v. Beethoven. Von Siegfried Ochs. — Das Museum alterthümlicher Instrumente in Leipzig. — Nr. 19. Erinnerungen an F. Mendelssohn Bartholdy. — August v. Loën Nr. 20. Nachtrag zu Fr. Liszt's Testament. — Nr. 21. R. Wagner und Otto Claudius. Von W. Tappert. — Nr. 22. R. Wagner's Symphonie C-dur. Von W. Tappert. — Nr. 23. Das Liszt-Museum in Weimar. — Das R. Wagner-Museum in Wien. — Nr. 24. J. Haydn's Schädel. — Nr. 25. Das musikalische Leben in Amerika. — Nr. 26. Die revidirte Marseillaise. Von W. Tappert. (Schluß Nr. 27). — Facsimile eines Bruchstückes einer Wagner'schen Skizze. — Die Volksbühne in Worms.— Nr. 28/29. R. Wagner im Exil 1849—58. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 30/31, 32/33). — Alexander Ritter als Liederkomponist. — Liszt-Museum. — Beethoven-Museum. — Nr. 30/31. Die Tonarten der alten griechischen Musik. Von R. Westphal. — Die Passionsmusiken Joh. Seb. Bach's u. ihre Vorgänger. Von La Mara. (Schluß Nr. 32/33). — Nr. 32/33. Das Quintenverbot. Von Adolf Lindgren. (Forts. Nr. 34, 35, 36). — Gehörbildung. Von O. Tiersch. — Spohr über Wagner. — Nr. 35. Don Juan-Jubiläum. (Andere Artikel Nr. 36, 39, 41, 42, 43, 44). — Nr. 37. Eine Stimme aus der Vergangenheit. Von A. Seidl. (Forts. Nr. 38, 39). — Nr. 38. Fr. Liszt über Berlioz' Benvenuto Cellini. — Nr. 40. R. Wagner und die »Neunte« von Beethoven. Von W. Tappert. — Vor hundert Jahren. Von O. Lessmann. (Forts. Nr. 41, 42, 43). — Nr. 41. Wesen und Wirkung der Kunst nach Schopenhauer u. Wagner. Von A. Heintz. (Schluß Nr. 42). — Nr. 44. Heinrich Zöllner's »Faust.« — Nr. 45. Ein Vorläufer von Mozart's »Don Juan«. Von Josef Sittard. —

Angers-Revue, *Administrateur Armand Hogu. VIII. Nr. 177. Prométhée de Beethoven. Notice analytique par Jules Bordier. — Gabriel Pierné. Par Louis de Romain. — Nr. 180. A. M. Guy de Charnacé. Par Louis de Romain. — Nr. 182. Sylvana de Weber. Par Guy de Charnacé. — Nr. 183. Les oeuvres*

posthumes d'Herold. — Nr. 186. La messe en ré de Beethoven. Maurice Bouchor. — La Proserpine de Saint-Saëns. — Nr. 191. Oeuvres exécutées par l'orchestre de l'association artistique d'Angers.

Angers Musical *(ancien Angers-Revue). Angers, J. Geslin. I. Nr. 1. Drame lyrique et Opéra. Par Louis de Romain (contin.). — Nr. 4. Georges Bizet. Par Ferd. Robineau.*

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, Red. Franz Witt in Landshut, Regensburg, Pustet. XXI. Nr. 9. Ueber Orgelbau. (Forts. Nr. 11/12). — Nr. 10. Caspar Ett. Von F. W. H. — XXII. Nr. 1. Kirchenmusikschulen. Von F. Witt. — Nr. 2. Organische Verbindung einzelner liturgischer Theile. Von Edm. Langer. — Nr. 3. Die kirchenmusikalischen Vorschriften in der neuen Ausgabe des Ceremoniale episcoporum. Von Ed. Langer. (Forts. Nr. 5). — Ernestine de Bauduin. Von Fr. Witt. — Nr. 6. Scuola Gregoriana. (Forts. Nr. 7). — Nr. 8. Volksgesang. Von Könen. — Orgeldispositionen und Preise. — Nr. 9/10. Die 11. Generalversammlung des Cäcilien-Vereines in Constanz.

Gazetta Musicale di Milano, *Ricordi. XLI. Nr. 38. L'inaugurazione del ricordo monumentale ad Amilcare Ponchielli in Paderno Cremonese. Giov. Tebaldini. — Nr. 39. Il diritto della parodia. E. Rosmini. — A. Giudici, Carlo Nesi. — Nr. 40. Bellini e Ricordi. Di A. Amore. — Nr. 41. Un po' di Mozart inedito. F. Giarelli. — Nr. 42. Pel primo Centenario di Ant. M. Gasparo Sacchini. Di M. C. Caputo. — Airs de trois notes. Par J. J. Rousseau. — Nr. 44. La scienza nella musica. Di Gaet. Foschini (contin. Nr. 45). — Nr. 46. 'Il diapason normale. — Della necessità di sviluppare e mantenere il senso estetico. Di Edwart. (contin. Nr. 47). — Sir Arthur Sullivan. Di C. Lisei. — Nr. 48. Musica del passato. Fasolo-Asioli. Di Oscar Chilesotti. — L'esperimento delle scuole popolari di musica. — Nr. 49. Prolusione all anno scolastico 1886/7. Dal Uberto Bandini. (contin. Nr. 51). — Nr. 51. Tommaso Traetta. Niccolo Ragnit (contin. 52, XLII, Nr. 2). — Caporizzi. — Metaura Toricelli. — Nr. 52. Una nuova Messa del maestro Bossi. — Giacomo Rosenhain. Prospetto delle opere nuove italiane, rappresentate nell' anno 1886. — XLII. Nr. 1. Weber e il suo Freischütz. M. C. Caputo. — Rivista retrospettiva dell' anno 1886. (contin. Nr. 2, 3, 4). — Nr. 2. Pietro Raimondi. M. C. Caputo. — Nr. 3. Luigi Basso e Barba Pedana. — Il canto popolare siciliano. Di A. G. Corrieri. (contin. Nr. 6, 34). — Nr. 4. Gli Annuari del conservatorio di musica di Milano e dell' istituto musicale Rossini di Pesaro. Di G. B. Nappi. — Nr. 5. Le estasi umane. Di P. Mantegazza. — Nr. 7. Otello di Verdi (contin. Nr. 8). — Nr. 9. Statistica lirica. Acuto. — Enrico Ricordi. — Nr. 10. Giuseppe Verdi. — Nr. 12. Il diapason normale. — 1816—87. Il melodramma italiano. L. Alberti. — »Giuditta« del maestro Falchi al teatro Apollo. — »Louisa Miller« di Verdi al teatro Pagliano di Firenze. — Nr. 13. Verdi artista. Di L. Alberti. — Nr. 15. Giorgio Bizet. Di Lodovico Alberti. — Nr. 16. Nel secondo centenario di Giambattista Lulli. Di M. C. Caputo. — Alice Barbi. Di G. P. Nappi. — Nr. 17. Zina Narischkine. Di G. Gabardi. — »Otello« di Verdi in Roma al teatro Costanzi. — Nr. 18. Nicola D' Arienzo. (Neapolitano). Di M. C. Caputo. — Nr. 19. Per le spoglie di Rossini. Di G. Gabardi. — Una messa del maestro Nicolò Coccon. — Nr. 20. Teresina Tua. Di G. P. Nappi. — Nr. 21. Giuseppe Martucci. — Nr. 23. Onoranze a Rossini, Firenze Maggio 1887. — Nr. 25. I suonatori popolari napoletani all' Esposizione di Milano 1887. — Gaetano Fraschini. — Nr. 26. Il LXXII. Saggio dell' accademia di canto corale di Torino e d'Arianna di Benedetto Marcello. Di Filippi. — Nr. 27. La Pasqua nel Faust di Goethe e nel Mefistofele di Boito. Di Aless. Certella (contin. Nr. 28). — Filippo Filippi. Di G. Ricordi. —*

Giulio Roberti. — *Nr. 29. La musica Chinese.* (Auszug aus dem Werke »*Le Monde Chinois*« von Filipp Daryl) *(contin. Nr. 30, 38).* — *Diritti d'autore nel campo musicale.* — *Il Clarinetto a doppia tonalita, sistema di Romeo Orsi.* — *L'apertura del Teatro Carcano nell anno 1803.* — *Nr. 3. Luigi Caracciolo. Di Cesare Lisei.* — *Nr. 32. Musica dell altro mondo.* — *Canti, Scuole e Società Corali. Di Soffredini.* — *Nr. 33. »L'Otello« di Verdi al teatro grande di Brescia.* — *Nr. 36. Spartaco, musica di G. Sinico.* — *Nr. 39. Le società corali ed orfeoniche. Di G. Villanti (contin. Nr. 40).* — *»Sciaroltà« di Em. Mannheimer.* — *Nr. 41. Un biografo ed un frenologo di Francesco Liszt. Di Alberti Lodovico (contin. Nr. 42).* — *Nr. 43. »Il Conte di Gleichen« di Auteri-Manzocchi.* — *Programma delle Mostra internazionale di musica in Bologna 1888 (contin. Nr. 44).* — *Alb. Franchetti e la sua sinfonia in mi minore.*

Le Guide Musical, *Bruxelles, Schott frères. XXXII. Nr. 32/33. Franz Liszt. Par M. Kufferath.* — *Lettres inédites de R. Wagner. Par Camille Benoit (avec continuations).* — *Nr. 40. L'orchestre caché en 1629. Par E. Van der Straeten.* — *Nr. 41. Une statue de Berlioz. Par Ad. Jullien.* — *Nr. 42. La Musique en XVIIIme siècle (contin. des articles Guide Musical 1885 Nr. 50, 51, 53 et 1886, Nr. 6 et 8). Documents inédits. L'abbé Rousseau. Une lettre curieuse 1709. Une église transformée en théâtre. Un orgue en carton. Par Paul Bergmans.* — *Nr. 43. Richard Wagner. Par Adolphe Jullien (préface de son oeuvre sur Wagner).* — *La nature et l'art. Par Charles Gounod (Resumé de la lecture à la séance des cinq académies de l'Institut de France).* — *Nr. 44. La Musique au XVIII. siècle. A. J. Merché. Programmes de concerts. Par P. Bergmans (avec contin.).* — *Berlioz et la critique en 1863. Par A. Jullien.* — *Nr. 47. Lakmé, musique de Léo Delibes. Par Louis Gallet.* — *Jacques de Saint-Luc. Célèbre Luthiste Athois (contin.).* — *Par Edm. Van der Straeten.* — *Nr. 52. Danses et Chants Africains. Par S. Becker (de l'ouvrage »la vie en Afrique«).* — *La Symphonie légendaire de Godard. Par B. Claes.* — *XXXIII. Nr. 1. Victor Hugo librettiste.* — *Nr. 3. R. Wagner et Mme Materna. Par M. Kufferath (contin. Nr. 4).* — *Coincidence ou Plagiat.* (»Die beiden Grenadiere« von Schumann und Wagner). — *La societé philharmonique de Berlin. Par J. v. Sauten-Kolff.* — *Nr. 4. L'amour médecin de C. Mauselet et F. Poisie. Par L. Salvay.* — *Concert russe a Bruxelles.* — *Nr. 5. Les dernières Etapes de l'art musical et la situation financière à l'opéra de Paris. Par A. Bautarel (avec contin.).* — *Nr. 6. Otello, opéra de Verdi. Par Victor Wilder.* — *Nr. 7. R. Wagner en 1840.* — *Nr. 9. Trois lettres inedites de Grétry.* — *La Walkyrie. Par M. Kufferath.* — *Nr. 10. Le livret d'opéra français de Lully a Gluck 1672—1779. Par E. de Bricqueville (contin. jusqu'à Nr. 28/29).* — *Borodine †.* — *Nr. 11. Quelques réflexions à propos du cinquantième anniversaire de l'opéra de Glinka »la vie pour le Tsar« (avec contin.)* — *Wagner en 1859.* — *Nr. 12. Proserpine, opéra de Saint-Saëns. Par V. Wilder.* — *Le Lion amoureux, ballet avec choeurs, musique de Pardon. Nr. 16. Lohengrin. Weimar 1850 jusqu'à Paris 1887. Par M. Kufferath. (Contin.).* — *La théorie dramatique de Camille Saint-Saëns.* — *Nr. 17. Le Claviharpe.* — *Lohengrin à Paris (avec contin.).* — *Nr. 22/23. Wagner et Giacomelli. Les concerts au théâtre Ventadour en 1860. Par Georges Servières.* — *Nr. 30/31. Les Symphonies de Schumann. Par M. Brenet (avec contin.).* — *Merlin, de Goldmark. Par J. v. Sauten-Kolff (avec contin.).* — *Nr. 32/33. Richard Wagner dans les mémoires d'une Idéaliste (Malvida de Meisenbourgh). Par C. Benoit (contin.).* — *Nr. 34/35. Viotti et l'école moderne de Violon. Par Arthur Pougin (contin.).* — *Les compositeurs belges et le subside au théâtre (contin.).* — *Nr. 38. Franz Liszt et Berlioz.*

Le Ménestrel. *Paris, H. Heugel. LII. Nr. 42. Soixante ans de souvenirs. Hector Berlioz. Par Ernest Legouvé (suite Nr. 43). — La musique en Angleterre: le festival de Gloucester. Fr. Hueffer. — Nr. 43. Guillaume du Fay. Par Michel Brenet.* (Auszug aus der Arbeit Haberl's in Vjschrft. f. Mus.) — *Nr. 44. Ophelia en 1827, Julien Tiersot. — Les séjours de Liszt en Angleterre, Fr. Hueffer. — Nr. 45. La revanche de Berlioz, Georges de Massougnes (contin. Nr. 46). — Le dévin dans la musique par Marie Jaël (contin. Nr. 49). — Nr. 46. Hector Berlioz; par Oscar Comettant. — Nr. 47. Inauguration de la statue de Berlioz (17. oct.). Par Arthur Pougin. — Nr. 48. La nature et l'art. Par Ch. Gounod (séance des cinq: Académies 25. oct.). — Le Festival de Leeds. Fr. Hueffer. — Nr. 49. Un grand théâtre à Paris pendant la revolution. L'opéra comique de 1788 à 1801. Par A. Pougin (contin. Nr. 50, 51, 52, LIII, 1—15, 29—35, 37—45). — Nr. 50. L'enregistreur Van Elewyck. — Nr. 51. La suppression des transpositeurs dans les instruments à vent de l'orchestre. Par C. St.-Saëns. — Nr. 52. L'opéra français à Londres. Fr. Hueffer. — LIII. Nr. 2. Egmont, drame lyrique de Mm. Wolff et Millaud, musique de Salvayre. — Nr. 3. La Musique en Angleterre. Par Fr. Hueffer. — Nr. 4. Patrie! Opéra, musique de Paladilhe. Par A. Pougin. — Nr. 5. Notes sur Bizet. — Nouvelle Symphonie (en ut majeur et mineur) de C. Saint-Saëns. — Nr. 6. Barytons. — Les cendres de Rossini à Florence. — Nr. 7. La musique en Russie. Harold, opéra de Naprawnik. Par César Cui (fin Nr. 8). — Nr. 9. L'amour mouillé, opéra comique, musique de Varney. Par H. Mereno. — Ruddygore, une operette anglaise de Gilbert. Par Francis Hueffer. — Nr. 10. Méfistofele de Boito. Par César Cui. — Nr. 11. Otello, de Verdi, Par H. Moreno. — Nr. 12. La première salle de spectacle à Paris. Par L. Pagnerre. — Nr. 13. Dons faits au musée instrumental (de l'ile de Java) du conservatoire de musique. Legs d'un violon de Stradivarius. Par Léon Pillaut. — Nr. 15. La Valkyrie au théâtre royal de Bruxelles. — Nr. 16. Chrétien Urhan. Par Ernest Legouvé. (8. Capitel aus seinen Buche »Soixante ans de souvenirs« (2. Theil). — Proserpine, operà, musique de Saint-Saëns. — La mélodie populaire. Par Amédée Boutarel. — Nr. 17. Adolphe Nourrit. Par E. Legouvé.* (Aushängebogen) *(contin. Nr. 18, 19). — La musique en Angleterre. Par Fr. Hueffer. — Nr. 18. Un camarade de Molière: La Pierre, chanteur-chorégraphe. Par A. Baluffe (contin. Nr. 19, 21). — Nr. 19. Otello de Verdi, à Paris. — Le Bourgeois de Calais, opéra comique, musique de A. Messagér. — Nr. 20. La »première« de Lohengrin et les fêtes de Weimar en 1850. A. Boutarel. — Proserpine de C. Saint-Saëns. Une lettre de l'auteur. — Nr. 21. Lohengrin. Les affinités mythologiques et littéraires de l'oeuvre dramatique et le style de l'oeuvre musicale. Par Am. Boutarel (contin. Nr. 22, 23). Maurice Kufferath. — Nr. 23. Le Paresseux de Rossini et l'administration française en 1831. Par Charles Read. — Nr. 24. Un siècle de musique française.* (Aushängebogen aus dem Werke von Camille Bellaigue. Forts. Nr. 25, 26). — *A. P. Borodine. Par C. Cui (contin. Nr. 25). — Nr. 25. Le Roi malgré lui. Opéra comique, musique de Em. Charbrier. — Nr. 26. La musique et le théâtre au salon de 1887. Par Camille le Jeune (contin. Nr. 27, 28, 29). — Nr. 27. Le feu dans les théâtres. Par A. Boutarel (contin. Nr. 28). — Nr. 28. Kérim, opéra, musique de A. Bruneau. — Nr. 29. La Musique en Angletterre. La Saison du Jubilé. Par Fr. Hueffer. — Nr. 30. »Le livre de la contredanse du roy«. Par M. Brenet. — Nr. 31. Le Gamelan Javanais. Par Léon Billaut. — Nr. 32. La musique jugée par un peintre (Louis Jaumot »Opinion d'un artiste sur l'art« Paris, Victor Lecoffre). Par L. Jaumot. — Nr. 33. Le Crane de Haydn. Par L. A. Bourgault-Ducoudray. — Nr. 35. La messe de Jeanne d'Arc de Gounod. — La »Marseillaise« jugée par*

un All mand (Tappert). — Nr. 36. Conservatoire national, année scolaire 1886/7. — Nr. 37. La statue de Victor Massé. — Nos Morts (Pasdeloup, Théodore Jouret, Suzanne Brohan, Alfred Hennequin, Leroy. Madame Peschard, Armand Roux, L'abbé Raillard, M[lle] Riwinach). Par A. Pougin. — Nr. 38. Histoire vraie des héros d'opéra et d'opéra comique. Par G. Neukomm. I. Hamlet. II. Robert. III. Jean de Leyde. IV. Guillaume Tell (contin. Nr. 40, 41). — Nr. 39. Le festival de Worcester. Par Fr. Hueffer. — Nr. 42. Festivals internationaux du Palais de l'Industrie. Par Henri Maréchal (contin. Nr. 45). — La symphonie inédite de R. Wagner. Par M. Sumien. — Nr. 43. Le procès de Lohengrin au tribunal de commerce. — Exposition universelle de 1889. Auditions musicales. — Nr. 44. Le Centenaire de Don Juan. Par H. Moreno. — Le Festival de Norwich. Par Fr. Hueffer. — Nr. 45. La 500[e] representation de Faust à l'opéra.

Monatshefte für Musikgeschichte. Robert Eitner, Templin (U. M). XVIII. Nr. 10. Wilh. Friedemann Bach. — Abraham Bartolus. — Todtenliste des Jahres 1885. (Schluß). Musikhandschriften aus öffentl. Bibliotheken. Liegnitz, (Forts. Nr. 11, 12). — Cantaten (Forts. Nr. 11, 12). — Nr. 11. Die Lautenbücher des Hans Gerle. Von W. Tappert. — Nr. 12. Franz Tunder. Von C. Stiehl. — Johann Ghro aus Dresden. Von R. Eitner. — Titel und Register zum 18. Jahrgange. — XIX. Nr. 1. Eine Stadtmusikantenverordnung von 1458. Von J. Sittard. — Katalog der päpstlichen Capelle. Von F. X. Haberl. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11). — Nr. 2. Joh. Ulrich Steigleder's »Tabulatur-Buch.« Von W. Tappert. — Giovanni Francesco Anerio. Von R. Eitner. — Einige unbekannte Sammelwerke des britisch. Museums in London. — Nr. 3. Das liturgische Recitativ und dessen Bezeichnung in den liturgischen Büchern des Mittelalters. Von P. Bohn. (Forts. Nr. 4, 5). — Nr. 5. Zum Streit über die Entstehung der Luthermelodie. Von W. Bäumker. — Nr. 6. Adrian Willaert. Von R. Eitner. (Forts. Nr. 7, 8). — Das Buxheimer Orgelbuch. (Forts. Nr. 7, 8, 9, 10). — Nr. 7. Todtenliste des Jahres 1886. (Forts. Nr, 8, 9, 10). — Nr. 9. Jacob Archadelt. Von R. Eitner. (Forts. Nr. 10, 11). — Nr. 11. Bezeichnungen für den amtlichen Charakter der Musiker an Kathedral- u. Stiftskirchen. Von P. Bohn.

Le Monde Artiste, *Paris — Bruxelles, Directeur Joh. Lemoine. XXVI. Nr. 48. Egmont, drame lyrique de Albert Wolf et A. Millaud, musique de Salvayre. — Nr. 50. Patrie. De V. Sardou et L. Gallet, musique de Paladilhe. — XXVII. Nr. 12. Proserpine, musique de Saint-Saëns. — Nr. 13. Charles Lenepreu au Havre. — Nr. 14. La Gamine de Paris, opéra-comique, musique de Gaston Lerpette. — Nr. 21. Le Roi malgré lui. Musique d'Emmanuel Chabrier. — Nr. 25. Kerim, opéra, musique d'Alfred Bruneau. — Nr. 28. Messe à la memoire de Jeanne d'Arc, musique de Ch. Gounod (contin.). — Concours du conservatoire (contin.). — Nr. 32. Les comédiens hors la loi (contin.). — Nr. 34. L'hiver 1887/8 dans les théâtres de Paris (contin.).*

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. Nr. 523. Franz Liszt. By Fr. Niecks. — D[r] Hanslick on music in England. — Franz Schubert. By Jos. Bennett (conclusion). — Music by machinery. — The calibration of metronomes. — Nr. 524. Leeds Festival Novelties. — Musical talent in Ireland. By C. L. Graves. — Georges Bizet. By Jos. Bennett (contin. Nr. 524, 526). — Musical celebrities of Siena: an historical sketch. — Observations on the history of mediaeval music. — National Eistedfod of Wales. — Nr. 524. Mazzini and Wagner. — An ancient manuscript of french minstrel songs. Codice di Canzoni in antica lingua francese, con note musicali H—X. 36. — Key colour. By*

Franz Groenings (contin. Nr. 526). — Nr. 526. Sir Henry Rowley Bishop. — Nr. 527. Nationalism in music. — Glinka. By Jos. Bennett (contin. Nr. 528, 529, 530). — The aspects and prospects of music in England. By A. C. Mackenzie. — The Weber Centenary. — Nr. 528. Verdi and his new opera (Otello). — The trouvères of the thirteenth century and their songs. (contin. Nr. 529, 530). — Women as composers. — »Rudygore« by Gilbert-Sullivan at the Savoy-theatre. — Nr. 529. The future of the crystal Palace. — Schumann's »Genoveva«. — Mr. Robert Browning's latest works on music. — Verdi's »Otello«. — Nr. 530. Beethoven: the man. By Jos. Bennett (contin. Nr. 531, 532). — Inspiration. — Musical copyright. — Nr. 531. »The golden Legend« in Berlin. — Carl Rosa and english opera. — Grétry. By Jos. Bennett (contin. Nr. 532, 533, 534). — Nr. 532. Victorian music (contin. Nr. 533, 534). — The »golden legend« in Berlin. — Nr. 533. A forgotten book (Richard, second Earl of Mount Edgcumbe »musical reminiscences« 1824) (contin. Nr. 534, 535). — Cyrus Fraser. — John Wenham. — Song of Esquimaux. — Nr. 534. The London musical season. — Cowen's »Ruth«. — A new Metronome. — Nr. 535. The lessons of the Eisteddfod. — Prodigies (in music). — Félicien David. By Joseph Bennett (contin. Nr. 536, 537). — Madame Corsetti. — Music in embryo. — The welsh national Eisteddfod. — Nr. 536. Dramatic Oratorio's — »Don Giovanni«. — Wagner's first meeting with Liszt. — Nr. 537. Key Colour. By Franz Groenings. — Musical reminiscences. By H. C. Lunn. — Norwich Musical Festival.

Musica sacra, *Dir. Gallignani, Milano. IX. Nr. 1. La musica in cifre (contin.) — Della musica sacra ed i pregiudizj. — L'organo della cattedrale di Palermo. — Organi novi nel Trentino. — I Registri a canne di legno nell' organo. — G. A. Grossi (XVII. secolo). — Nr. 2. Primi passi a una buona riforma musicale. — Nr. 3. Dell' accompagnamento del canto a Cappella. — Importanza del canto liturgico. (contin.). — Nr. 4. Uno scritto inedito di Giuseppe Sarti riguardante la Cappella del Duomo di Milano (contin.). — Liturgia e canto fermo. — Il nuovo organo della cattedrale di Livorno. — Michelangelo Grancino. (secolo XVII). — Nr. 5. Tonalità del canto Gregoriano. Di Bonuzzi Antonio. — Nr. 6. Rossini e la musica sacra. — Organo a Canne di Cartone. — Uno sguardo agli Abbellimenti inerenti specialmento alla musica d'organo (contin.). — J. G. Rheinberger. — Nr. 7. Un concerso al posto di siganista nel duomo di Milano nel secolo passato (contin.). — I tre Kyrie dopo il Gloria, secondo il rito Ambrosiano. — Nr. 9. Degli organi a buon mercato. — L'organo elettrico di Salon (Francia).*

Musikalische Rundschau. Wien, Em. Wetzler. II Nr. 4. Erinnerungen an Fr. Liszt. Von C. v. Bruyck. — Nr. 6. Merlin, Oper von Goldmark. — Nr. 7. C. M. v. Weber. Von H. Schuster. (Forts. Nr. 8, 9). — Nr. 8. Ein Brief Fr. Silcher's an Johann Herbeck. — Nr. 12. Musikzustände in Italien. Von F. F. Busoni. (Forts. Nr. 13, 14). — Nr. 15. Die Sängerschule Gregor's I. in ihrer kulturhistorischen Bedeutung. Von A. Morsch. (Forts. Nr. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22). — Moritz Brosig. — Nr. 21. Das Richard Wagner-Museum in Wien. — Nr. 25. Josef Haydn's Kirchenmusik. Von Otto Schmid. Replik von Franz Witt in Nr. 27 u. 28. Das Haydn-Denkmal in Wien. — Nr. 32/33. Verdi's Schaffen bis 1850. Von Otto Schmid. (Forts. Nr. 34/35). — III Nr. 1. Faust, Oper von Zöllner. Von W. Kienzl. — Nr. 3. Don Juan-Jubiläum. Von E. v. Hartmann.

Musikalisches Wochenblatt. Red. E. W. Fritzsch. Leipzig. XVII. Nr. 38. Jean J. Rousseau. Von Louis Schlösser. (Fort. Nr. 39). — Nr. 39. Ein altes »Rep-lied«. Von W. Bäumker. — Nr. 40. Rich. Wagner's 2. Symphonie. Von W. Tappert. (Schluss Nr. 41). — »Tristan und Isolde«. Von M. Wirth. (Forts.

Nr. 41—47). — Nr. 42. Die rhythmische Gliederung in C. M. v. Weber's Rondo brillante Esdur. Von Westphal u. Sokolowsky. (Forts. Nr. 43—47). — Nr. 48. Facsimile eines Briefes von Liszt an R. Franz. — Nr. 50. Zur König Marke-Frage. Von Heugster. (Schluß Nr. 51). — XVIII. Nr. 1. Felix Draeseke. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13) — Ausländische Preßstimmen über Bayreuth (1886er Festspiele). Von Sauten-Kolff. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 18, 19, 20, 25, 26). — Nr. 4. Der Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen. Von M. Sattler. (Forts. Nr. 5, 6). — Nr. 5. Disposition der großen Orgel im Leipziger Krystallpalast. — Nr. 7. Georg Unger †. — Nr. 8. Der alte Dessauer und Prinz Eugen. Von Wilhelm Tappert. (Forts. Nr. 9, 10, 11). — Nr. 4. Eine musikalische Tagesfrage (rhythmische). Von H. Riemann. (Forts. 15, 16, 17). — Wilhelm Kes. — Ein lustiges Kirchenlied. Von W. Bäumker. — Nr. 18. Alte Kämpfe im Gebiete der Tonkunst. (Temperatur). Von H. Sattler. (Forts. Nr. 19). — Nr. 21. Das Schwert im »Rheingold«. Von Creutzburg. (Forts. Nr. 22). — Richard Wagner-Museum in Wien. — Nr. 23. Das Schwert im »Rheingold«. Von W. Wirth. (Forts. Nr. 24, 25). — Nr. 27. »Die Hochzeit« und »Die Feen«, R. Wagner's dramatische Erstlingswerke. Von W. Tappert. (Schluß Nr. 28). — Wilhelm Posse. Von M. Krause. — Nr. 29. Das Schwert im »Rheingold«. Von E. Meinck. — Nr. 30. Naturnothwendigkeit u. künstlerische Freiheit. Von H. Sattler. (Forts. Nr. 32/33, 34). — Nr. 31. Das Schwert im »Rheingold«. Von M. Krause. (Nr. 32/33). — Nr. 32/33. R. Wagner's erste Begegnung mit Fr. Liszt. — Nr. 35. Percanos u. Lohengrin. Von W. Tappert. — Episode aus H. Berlioz' Aufenthalt in Deutschland. Von H. Sattler. — Nr. 36. Gesangsphrasirung. Von H. Riemann. (Forts. Nr. 37, 38, 39). — Nr. 39. Heinrich Zöllner's »Faust«. Von B. Vogel. — Nr. 40. Der Einfluß des Orgelpedals auf die Musik-Entwicklung. Von H. Sattler. — Marie Benois — R. Wagner in der neuesten Pariser Dichterschule. Von J. van Sauten-Kolff. (Forts. Nr. 41). — Nr. 41. Musikalische Kryptographie. Von W. Tappert. — Nr. 42. Zur Intervallenlehre. Von J. P. Russland.

Neue Berliner Musikzeitung. Bote u. Bock, Berlin. XL. Nr. 41. Russische Volkslieder, mit Anschluß an Dimitri Slaviansky d'Agreneff. Nach W. A. Barret. (Forts. Nr. 42—45). — Nr. 42. Rumänische Künstler. Ed. Caudella. Von Elysée N. Cormann (Forts. Nr. 43). — Nr. 46. Beethoven im Hause (Schluß Nr. 47). — Nr. 49. C. M. v. Weber. Von Martin Rabe. (Forts. Nr. 50, 51). — Nr. 52. In den Moorfields zu London. — XLI. Nr. 1. Fr. Kiel. Von O. Gumprecht. (Forts. Nr. 2, 3, 4). — Musik in Bulgarien. Von Vl. v. Simkovic. — Nr. 2. Der Schmied von Ruhla. Oper von Lux. Von Aug. Reißmann. — Nr. 3. Novitäten der italienischen Oper im Jahre 1886. Von G. Paloschi. (Schluß Nr. 4). — Nr. 5. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik. Von H. Wichmann. (Forts. Nr. 6, 7, 8, 9). — Nr. 6. Don Juan. Von H. Dorn. — Nr. 7. Das Don Juan-Jubiläum. Von G. Engel. (Forts. Nr. 8, 9, 10). — Nr. 9. Merlin, Oper von Rüfer. Von Gumbert. — Nr. 13. Die Entwicklung der Oper von ihren ersten Anfängen bis auf die Gegenwart. Eine philosophisch-kritische Studie. Von Adolf Blanc. (Forts. Nr. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20. 21, 22, 23, 24, 25, 26). — Mozart's Opern in London. — Nr. 17. Erinnerungen von H. Dorn. (Forts. Nr. 19). — Nr. 21. Eduard Grell als Musik-Aesthetiker. Von G. Engel. (Forts. Nr. 22, 23, 24, 25). — Nr. 27. Ludmilla, Oratorium von Dvorak. — Nr. 28. C. M. von Weber im Urtheile der Franzosen. Von A. Löffler. (Schluß Nr. 29). — Nr. 30. Schillers Dramenstoffe als Oper. (Forts. Nr. 31, 32). — Nr. 32. Berichtigung zweier Fehler in Beethoven'schen Sonaten. Von Ludwig Bussler. — Nr. 34. Ein Lieder-Jubiläum. (»Wie sie so sanft ruh'n«). Von R. Musiol. —

Nr. 35. Franz Commer. Von H. Dorn. — Don Juan 1787 in Prag. — Nr. 36. Natur und Wesen musikalischer Töne. Von R. Winterberg. (Forts. Nr. 37, 38). — Die drei Pinto's von C. M. v. Weber. Von L. Hartmann. — Nr. 37. Die Generalprobe zu Gluck's »Iphigenia in Tauris«. Von Adam Löffler. (Forts. Nr. 38). — Nr. 40. Beethovens Missa solemnis. Von William Wolf. (Forts. Nr. 41, 42, 44).

Neue Zeitschrift für Musik. Red. O. Schwalm, Leipzig, Kahnt. LIII. Nr. 36. Franz Liszt. (Forts. Nr. 38, 39, 40, 41; LIV, 31, 42). — Nr. 41. Erinnerungen an Mozart. — Nr. 42. Das Arrangement vom ästhetischen Standpunkte aus. Von K. Plato. (Schluß Nr. 43). — Das neue Schweriner Hoftheater. Von T. Ochs. (Schluß Nr. 43). — Nr. 45. Die Instrumentation der modernen Oper mit Rücksicht auf die Nibelungen. Von S. Schucht. (Forts. Nr. 46, 47, LIV 2, 3, 23). — Nr. 46. Historische Concerte in Breslau. Von E. Bohn. (Forts. Nr. 47) — Nr. 48. Mors et vita, Oratorium von Gounod. — Nr. 50. Goldmark's »Merlin«. — Nr. 51. Erinnerungen an Julius Stern. Von P. Simon. (Forts. LIV, 1, 3). — LIV, Nr. 4. Louis Schlösser. Von R. Musiol. — Nr. 5. Consonirende Vierklänge. Von Youry von Arnold. (Forts. Nr. 6, 7, 9). — »Othello« von Verdi. — Nr. 10. Orchesterphrasirung. (Cmoll-Symphonie von Beethoven). Von H. Riemann. (Forts. Nr. 11, 13, 17, 19). — Die Ueberführung der Leiche Liszt's in das ungarische Parlament. — Nr. 11. Die Walküre in Brüssel. — Nr. 12. Verdi's »Othello«. Von Busoni. — Nr. 13. »Proserpina«, Oper v. Saint-Saëns. — Nr. 14. Verzeichniß der sämmtlichen im Drucke erschienenen musikal. Werke Franz Liszt's. Von August Göllerich. (Forts. Nr. 16, 19, 22, 25, 33, 38, 39). — Nr. 15. Osterwald u. Robert Franz. (Schluß Nr. 16). — Das Museum alterthümlicher Instrumente des Herrn Paul de Wit zu Leipzig. (Schluß Nr. 16). — Nr. 16. Compositionen des »Erlkönig«. Nr. 17. Theorie der musikalischen Verzierungen. Von B. Vogel. — Nr. 18. Ein Nachtrag zu Liszt's Testament. — Nr. 20. Quintin Messis, Oper von Knauer-Göpfart. — Nr. 21. L. van Beethoven im Lichte Rob. Schumanns. Von Alfred Kalischer. (Forts. Nr. 23, 27, 32, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 43). — Nr. 22. Liszt-Museum in Weimar. — Die Notation der Ventil-Instrumente in der Orchestermusik. Von A. Kalkbrenner. (Forts. Nr. 28). — Nr. 25. Tonkünstler-Versammlung in Cöln. (Weitere Artikel in Nr. 26, 27, 29). — Giovanni Sgambati. Von F. B. Busoni. — Nr. 30. Karl Loewe. — Frauenlob, Oper von R. Schwalm. — Nr. 32. Das Pariser Conservatorium. Von J. Philipp. — Nr. 35. Jean Cavalier, Oper von A. Langer. — Nr. 37. Beethoven's »königliche Abstammung«. Von A. Kalischer. (Noch einmal in Nr. 38). — Nr. 38. »Loreley« neu bearbeitete Oper von M. Bruch. Von B. Vogel. — Nr. 39. Abt Vogler. Von B. Vogel. — Produktionsbewegung des deutschen Musikalienmarktes im August 1887. — Nr. 40. Sprechübungen. Von C. R. Hennig. (Schluß Nr. 41). — Nr. 42. »Die drei Pintos«, Oper von C. M. v. Weber. Von C. v. Weber. — Nr. 43. Zum Don Juan-Jubiläum. Von Busoni. (Forts. Nr. 44). — R. Wagner über den »Don Juan«. —

Revue Wagnérienne, *Directeur Edouard Dujardin, Paris, rue Blanche 79. II. Nr. 8. Notes historiques et esthétiques sur le motif de réminiscence. Par J. v. Sauten-Kolff. — Plan de l'orchestre de Bayreuth. — Lohengrin à Paris. Notes sur la musique Wagnérienne et les oeuvres musicales françaises en 1885/6 (suite Nr. 9/10). Par Th. de Wyzewa. — Nr. 9/10. Les journaux et les fêtes de Bayreuth en 1886. — Tristan et Iseult à Munich en 1865. Par Ad. Jullien. — Nr. 11. Les origines mythiques de la Tétralogie. Par Alfred Ernst. — Le Wagnérisme à l'étranger: Belgique. Par Edmond Evenepoel. — Les portraits de Wagner. Par H. S. Chamberlain. — Nr. 12. Les oeuvres de R. Wagner, sonnets. — La représentation française de la Walküre. — III. 1. Parsifal.*

Par Charles et Pierre Bonnier (contin. Nr. 2, 3, 8/9). — Préface à Lohengrin. Par Alfred Ernst (contin. Nr. 3, 4, 5). — Nr. 5. Quelques Lettres de Wagner et du Roi Louis II. de Bavière. — Nr. 6/7. Considerations sur l'art Wagnérien. Par Edouard Dujardin. — Nr. 8/9. La Walkure de R. Wagner et La Valkyrie de M. V. Wilder. Par H. S. Chamberlain.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Hug, Zürich. XXVI. Nr. 17. Aus Joh. Mattheson's »Vollk. Capellmeister«. (Forts. Nr. 18). — Nr. 18. Domenico Scarlatti und seine Sonaten. — Friedrich Hegar. (Schluß in Nr. 19). — Briefe von Wagner und Liszt an Ernst Methfessel. — Nr. 21. Aus E. Methfessel's Aufzeichnungen über seine 1842 angetretene Kunstreise nach Deutschland. (Forts. Nr. 22). — XXVII. Nr. 1. Das »Einfache« im Kunstgesang. Von A. Tobler. — Nr. 2. Die Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. Von A. Glück. (Forts. in Nr. 3, 4). — Nr. 3. Mozartiana. Von H. Kling. — Nr. 5. Aus der Technik des Kunstgesanges. Von Alfred Tobler. (Schluß in Nr. 6). — Nr. 6. Theodor Kirchner. Von A. Niggli. (Forts. in Nr. 8, 9, 10, 11, 12, 13). — Nr. 7. Höchste Entwicklung der einen und beginnender Verfall der andern Kunstgattung. Von S. Bagge. (Forts. Nr. 8, 9). — Die Johannespassion von J. Seb. Bach. Von G. Ludwig. (Schluß in Nr. 9). — Nr. 10. Aus der Praxis des Schul- u. Chorgesanges. Von Robert Spörri. (Schluß in Nr. 11). Replik von J. Bauer in Nr. 14 u. 17. — Nr. 16. Cäcilianische Kirchenmusik. — Nr. 17. Der Componist der Melodie »Rufst du, mein Vaterland« (God save the King). Von Aug. Glück. (Forts. in Nr. 18). — Nr. 19. L. Spohr's Compositionen für Männergesang. Von H. M. Schletterer.

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. XXXXV. Nr. 1. Rückblick auf das Musikjahr 1886. (Forts. Nr. 3, 5, 7, 9, 11, 16, 23, 24). — Nr. 13. Eine Erinnerung an Offenbach. — Nr. 15. Otello, Oper v. Verdi. (Forts. Nr. 17). — Nr. 19. Die Theater in Europa. I. In München. (Forts. Nr. 20, 21). II. In Stuttgart. (Nr. 40 u. 41). III. In Hannover. (Nr. 42, 43, 44). IV. In Cassel. (Nr. 47, 48). — Nr. 29. »Filare«. Erinnerungsblatt an Beethoven von Elise Polko. — Nr. 33. C. F. Pohl. — Nr. 46. Aus Rossini's Leben. — Nr. 50. Loreley, Oper von Max Bruch. — Nr. 57. Eine Mendelssohn-Erinnerung. Von E. Polko.

Siona. Herausg. Herold in Schwabach. Gütersloh, Bertelsmann. XI. Nr. 10. Zur Hebung des Organistenamtes. Von J. Abel. — Nr. 11. Der Hymnus »Ehre sei Gott in der Höhe!« Von P. C. Cracau. (Forts. Nr. 12. XII. 1, 2). — Oekumenische Kirchenmelodien und Lieder. — XII. Nr. 1. S. W. Lyra. — Nr. 2. Choralgesang, Kirchenmusik u. Liturgie. (Breslauer Consistorialausschreiben). (Schluß Nr. 3). — Nr. 4. Die Stellung der Kirchen-Gesangvereine im Dienste der evang. Kirche. Von Otto Urban. — Nr. 5. Zur Liturgik. Von Fr. Haupt. — Feierlichkeiten zur Einweihnung einer Kirche. — Nr. 6. Orgelbauten. — Nr. 7. Die Psalmen Davids von Heinrich Schütz. — Nr. 9. Das Mecklenburgische Kantionale. Von Karl Homann.

Urania. Herausg. A. W. Gottschalg; Erfurt, Weingart. — XXXXIII. Nr. 10/11. Disposition der nach dem elektropneumatischen System von Willis und Sohn in Liverpool aufgestellten Orgel für die Kathedrale in Canterbury. — Dispositionen der Orgeln in 1) Nationalkirche zu Lode, 2) Kath. Kirche in Bern, 3) in Balsthal. — XXXXIV. Nr. 1. Karl August Fischer. Von Hugo Möbius. Nr. 2. Musikalische Erlebnisse in England. Von C. A. Fischer. — Die Orgel in der internationalen Ausstellung in Edinburgh. 1886, von Bishop & Comp. — Nr. 3. Ein französischer Orgel-Symphoniker (Charles Marie Widor). Von A. W. Gottschalg. — Disposition der Orgel in der Nikolaikirche zu Pernau. (Livland), erbaut von W. Sauer. — Nr. 4. Heinrich Robert Schaab. — Der

Erfinder des Harmoniums (Schortmann in Buttelstedt, 1819). — Zur Erinnerung an Ludwig Böhner. — Disposition der Marktkirchenorgel zu Osterode a. Harz. — Nr. 5. Die neue Orgel in der Johanneskirche zu Barby a. E. b. Köthen, von Wilh. Rühlmann. — Disposition der neuen Orgel im Krystallpalast zu Leipzig von Walcker & Co. — Nr. 6. Ueber Choralharmonisation. Von Robert Franz. — Disposition der neuen pneumatischen Orgel für die Kirche St. Bonaventure zu Lyon, von Merklin & Co. — Nr. 9. Elektropneumatische Orgel von Stahlhut in Burtscheid. — Nr. 10/11. Disposition einer modernen italienischen Orgel. — Drei neue Orgelwerke von Ad. Eifert a) in der Stadtkirche zu Beelitz b. Potsdam, b) in Laucha, c) in Essleben. — Nr. 12. Zur Geschichte des Weihnachtsliedes »Stille Nacht, heilige Nacht«! Von Karl Jäger. — Verzeichniß der 1886 erschienenen Werke für die Orgel.

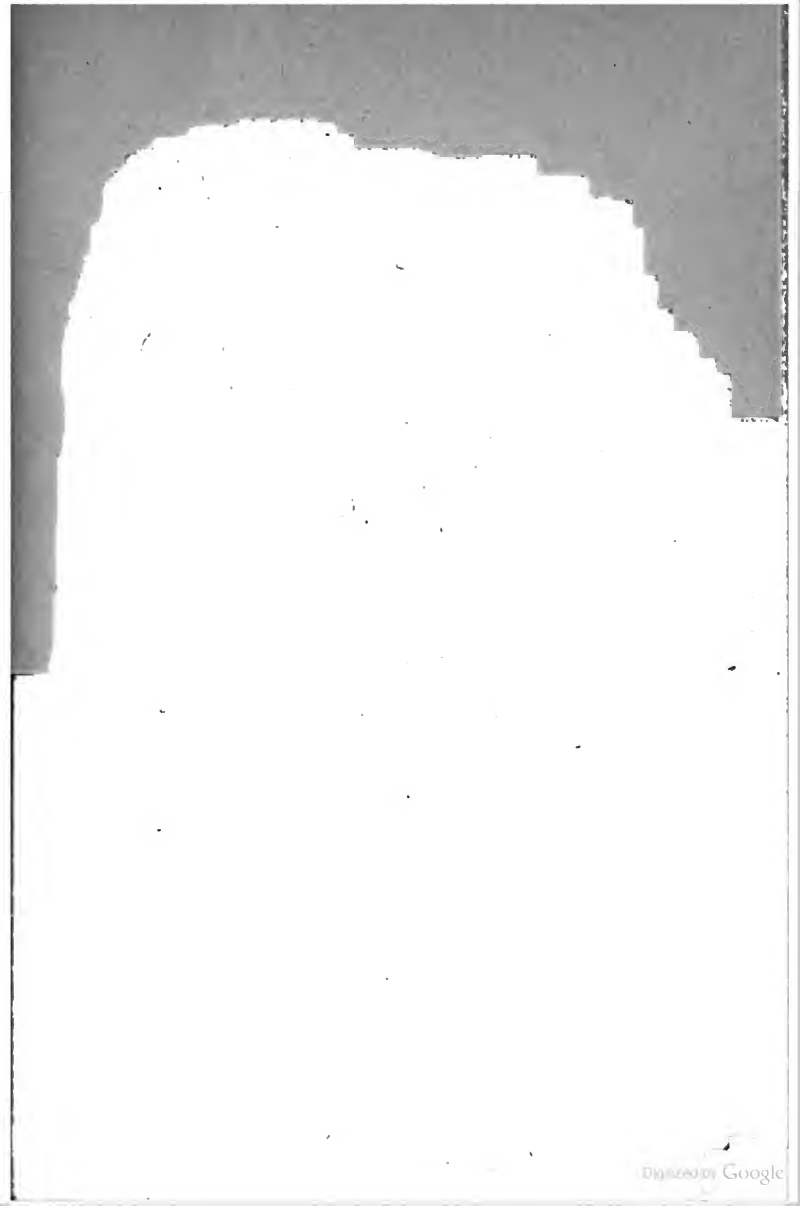
Wiener Musikalische Zeitung, Emerich Kastner, III. Nr. 1. Neue symphonische Tondichtungen. Von H. Eichborn (Schluß in Nr. 2). — Über natürliche Gesangsbildung. Von Josefine Richter v. Jnnffeld (Schluß in Nr. 3). — Zur Geschichte des Kirchenchors und der Kirchenmusik in Lübeck. Von C. Stiehl (Abdruck, Fortsetzungen.) — Das »Nationaltheater nächst der Burg« und das »Kärtnerthortheater in Wien«. Deutsche, französische, italienische Opernnovitäten der letzten 100 Jahre. (Mit Fortsetzungen). — Nr. 3. Vollständiges Verzeichniß der sämmtlichen musikalischen Werke Fr. Liszt's. Von A. Göllerich (Mit Fortsetzungen). — R. Wagner's »Meistersinger«. Von A. Seidl. (Forts. Nr. 4, 5). — Nr. 5. »Johann von Lothringen« (Forts. Nr. 6). — Zur Beethoven-Literatur der letzten Jahre (1880—1886). Von Th. Frimmel. (Schluß Nr. 7). — Nr. 11. Edmund von Hagen's Vorspiel zu »Ochonna«. — Nr. 12. Ein ungedruckter Brief C. M. v. Weber's. Von Sigm. Karpeles. — Übersicht der bedeutendsten Dichter und Dichtungen, welche Liszt componirt hat. Von A. Göllerich. — Nr. 13. Aus dem Briefwechsel Hector Berlioz'. Von S. v. Sauten-Kolff. (Forts. in Nr. 14). — Nr. 14. Richard Strauß. — Nr. 15. Melusine, dram. Gedicht von Ehrenfels. — Nr. 16. Briefe R. Wagner's. — Musikalische Beobachtungen in Istrien. Von H. Eichborn. — Nr. 17. Neue symphonische Tondichtungen (Forts. in Nr. 18). — Ludwig Deppe. — Nr. 18. Briefe R. Wagner's (Forts. in Nr. 20, 21, 24, 26, 28, 29, 30). — Nr. 22. Anton Bruckner. Von P. Marsop. — Nr. 25. Heinrich VIII, Oper v. Saint-Saëns. — Nr. 26. Beethoven-Museum in Heiligenstadt. Von Th. Frimmel (Schluß in Nr. 28). — Nr. 28. Fr. Liszt's Testament aus dem Jahre 1860. — Nr. 34. Die Marseillaise. — Nr. 45. »Kunihild« Oper von Kistler. Von A. Seidl. — Ein ungedrucktes Billet von Beethoven. Von Th. Frimmel. — Ein entdecktes Tonstück (Te Deum) von Conradin Kreuzer. — Beilagen »Musikalische Chronik«. Statistik der Opernaufführungen in Wien seit 100 Jahren (Fortsetzungen). — Die Bayreuther Festspiele im Jahre 1886 und die Presse. Von Arthur Seidl. (Fortsetzungen). — Eine welsche »Nibelungen«-Oper. Von J. van Sauten-Kolff. (Fortsetzungen). — Eine unvollendete Pessimismus-Symphonie. Von J. van Sauten-Kolff. (Mit Fortsetzungen). — Die Verwerthung des Experiments für die Musikforschung. Von Otto Tiersch. — Die Pflege der Kirchenmusik zu Regensburg. — Lesefrüchte aus alter Zeit. (Caspar Printz). Von W. Bäumker. — Jules Zarembsky. Von August Göllerich. — Das Recht der Kunsthörer. — Lesueur und Berlioz, eine Partiturstudie von C. Persius. (Mit Fortsetzungen). — Gehörbildung. Von Otto Tiersch. — Wichtige Erzeugnisse des Instrumentenbaues. Von H. Eichborn. — Moniteur Musical (umfassendes Verzeichniß der Künstler und Schriftsteller, wie ihrer Werke) in fortlaufenden Blättern.

Namen- und Sachregister.

Zusammengestellt von Dr. **A. M. Nüchtern.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.




Stanford University Libraries
3 6105 006 606 375